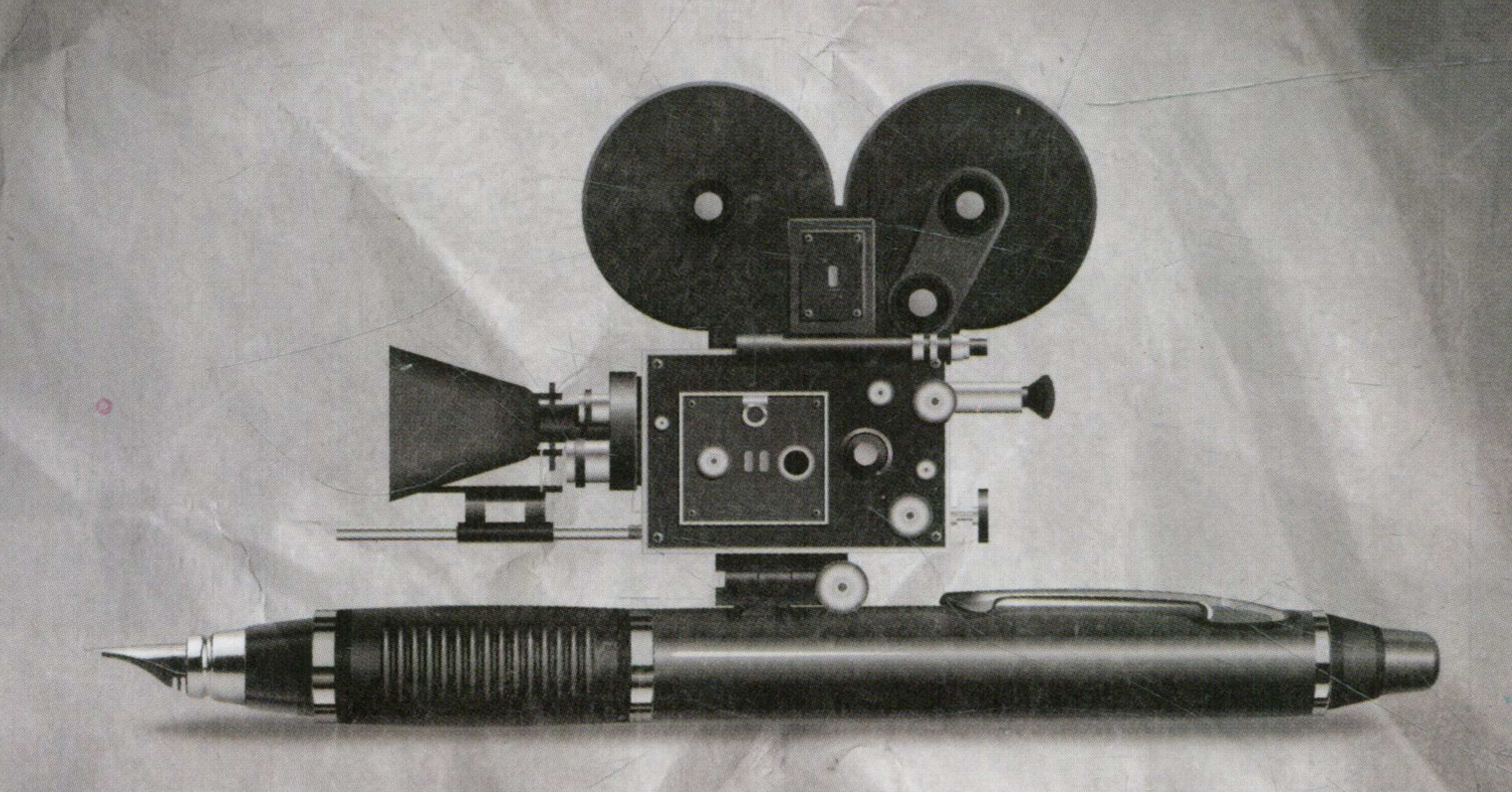


قناة الجزيرة الوثائقية
ALJAZEERA DOCUMENTARY CHANNEL



كيف نفكر وثائقيا ؟

إعداد مجموعة من الباحثين

كيف نفكر وثائقيا ؟

كيف نفكر وثائقيا ؟

تـأليـف:
مجموعـة من البـاحثـين

إشراف وتنسيق
حسـن مـرزوقـي





بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

1435 هـ - 2014 م

ردمك 978-614-01-1199-8



الدوحة - قطر

هواتف: 4930181 -4930183 -4930218 (+974)

فاكس: 4831346 (+974) - البريد الإلكتروني: E-mail: jcforstudies@aljazeera.net



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (+961-1)

ص. ب: 13-5574 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان

فاكس: 786230 (+961-1) - البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (+9611)

الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (+9611)

المحتويات

الباب الثالث

تجارب وثائقية

الباب الرابع

تلقي الوثائقي

كلمة الوثائقية

تُصدر الجزيرة الوثائقية هذه السنة كتابها السنوي الخامس الذي يحمل عنوان: "كيف نفكّر وثائقيًّا؟" ليأتي استكمالاً لجهد نقدي ونظري يتضافر مع الجهد الإنتاجي لأفلام الجزيرة الوثائقية؛ وقد بدأت قصة هذا الكتاب منذ انطلاقه مغامرة بحثية هدفها تشريح الإشكاليات المتعلقة بالفيلم الوثائقي تنظيرًا وتطبيقًا.

بهذا الكتاب الخامس تكون الجزيرة الوثائقية قد أخذت طريقها نحو استكمال مشروعها، كمشروع ثقافي شامل لا تتمثل مهمته فقط في إنتاج الأفلام وعرضها؛ وإنما تجد نفسها معنية بتطوير التفكير في الفيلم الوثائقي ونظرياته؛ وبهذا تحاول تحقيق هدفها الأقصى؛ وهو تنمية ثقافة الفيلم الوثائقي في العالم العربي. كما يأتي مشروع الكتاب -الذي يدشن نسخته الخامسة- ثمرة لمجهودات جبارة بذلتها نخبة من النقاد والأكاديميين العرب بالمساهمة ببحوث قيمة لمعالجة القضايا المطروحة في الساحة السينمائية الوثائقية العربية والعالمية.

لقد كانت الجزيرة الوثائقية منذ البداية واعية بضرورة الاستفادة من الكفاءات العربية؛ سواء في حقل الإنتاج وإخراج الأفلام أو في حقل النقد وإنتاج المعرفة؛ لذلك ومنذ أن أطلقت موقعها الإلكتروني ومجلتها الإلكترونية المختصة حاولت أن تستقطب خيرة الأقلام العربية في هذا الميدان، وفتحت لهم مساحة حرَّة لنشر بحوثهم ودراساتهم النظرية والنقدية، ويأتي هذا الوعي في إطار قناعة تحدوها الجزيرة الوثائقية؛ مفادها: أن الإبداع يطير بجناحين: جناح المعرفة النظرية وجناح الخبرة العملية، وتطورهما يجب أن يكون متزامنًا.

يستهدف هذا الكتاب النخبة السينمائية من مخرجين ومبدعين في مجال الفيلم الوثائقي؛ ولكنه يستهدف -أيضًا- الدارسين والباحثين من طلبة في

الفنون الجميلة وأكاديميين هم في أمَسِّ الحاجة إلى مراجع متخصِّصَة في الفيلم الوثائقي؛ نظرًا لشُحِّها في العالم العربي. فكانت تجربة الكتاب محاولة لسدِّ نقص في المكتبة السينمائية النقدية العربية لا تدَّعي قول الحقيقة في هذا المجال؛ ولكنها تدَّعي -وبكل ثقة- فتح أبواب التفكير والنقاش والجدل العلمي البنَّاء.

الكتاب الخامس هو شمعة خامسة تُشعلها الجزيرة الوثائقية في طريق مزدحمة داخل الثقافة العربية؛ وهي الثقافة النظرية حول الصورة، وتحديدًا ثقافة الفيلم الوثائقي، في عصر تطوَّر فيه هذا الجنس السينمائي تطورًا كبيرًا، وأضحت مكانته تعلو في سماء السينما العالمية؛ حيث أصبح في مصاف الأفلام التي تفوز بجوائز عالمية في أكبر المهرجانات؛ وعلى الصعيد العربي شهدت السنوات الخمس الأخيرة ولاسيما بعد الربيع العربي انتشارًا للفيلم الوثائقي لم يشهده تاريخ السينما لعدة أسباب يطول شرحها. ومن هنا تأتي أهمية كتابنا ليكون سبَّاقا في التبشير بثقافة سينمائية جديدة تحقق ثلاثة أهداف أساسية على الأقل؛ الأول: هو ترسيخ هذا النوع السينمائي لدى الجمهور العربي ونزع شوائب الالتباس مع مواد تصويرية أخرى. والثاني: هو تأهيل المبدعين نظريًّا وفنيًّا لفتق مواهبهم في سماء هذا الجنس الفني، وعدم الاكتفاء بالمقولات السائدة حوله. أما الهدف الثالث: فهو التفكير في نظرية نقدية للفيلم الوثائقي مستقلة بذاتها. ومن هنا، كان مضمون الكتاب الخامس متمحورًا حول العودة إلى بداية الإشكال، وهو: "كيف نفكِّر وثائقيًّا؟".

إن إصدار الوثائقية لكتابها السنوي تقليد معرفي عوَّدت عليه جمهورها المتخصص ما كان ليتم لولا تضافر الكثير من الجهود؛ وعلى رأسها جهود الباحثين والنقاد العرب؛ الذين نتوجه لهم بأزكى عبارات الشكر والتشجيع للمساهمة النظرية في مشروع الوثائقية؛ فقد آمنوا منذ انبجاس هذه الفكرة بأهميتها؛ فلم يدَّخروا جهدًا لدعمها. كما لا يفوتنا أن نشكر الكثير من الباحثين والطلبة الذين ما انفكوا يتابعون أخبار كتابنا، وينتظرون صدوره كل سنة.

كما نغتنم فرصة نشر هذا الإصدار الخامس، لنتقدم بالشكر -أيضًا- إلى زملائنا في القناة الوثائقية خاصة وشبكة الجزيرة عامة؛ وعلى رأسهم مركز الجزيرة

للدراسات، الذين ساهموا مساهمة فعالة في السهر على إتمام هذا العمل تنسيقًا وتجهيزًا وإخراجًا حتى رأى النور؛ ثم ارتقى الجهد وتواصل حتى بلغ المشروع سنته الخامسة بكل نجاح وثقة.

ختامًا، نتمنَّى أن يُثمر جهد الجزيرة الوثائقية ويفتح الباب أمام الإنتاج الفكري العربي في هذا الميدان. وبهذا تكون القناة قد نجحت في مهمَّتها النقدية والمعرفية إضافة إلى مهمتها الإنتاجية.

وبالله التوفيق

أحمد محفوظ

مدير الجزيرة الوثائقية

مقدمة الكتاب

كيف نفكِّر وثائقيًّا؟
كيف نفكِّك العالم ثم نبنيه؟

حسن مرزوقي

دأب الكتاب الوثائقي السنوي الذي تصدره الجزيرة الوثائقية على أن يكون ورشة تفكير في الفيلم الوثائقي؛ يطرح الإشكاليات ويلتمس البحث عن الإجابات المختلفة، غير مكتفٍ بالأجوبة السهلة والجازمة؛ لأنه يشتغل على الفن، والفن مادة لا تخضع إلى البتِّ الصارم في الأفكار؛ لذلك كانت الأعداد الأربعة السابقة تسير في اتجاه الإشكاليات التأسيسية؛ التي تحاور الرؤى النقدية الكبرى المتعلقة بالسينما والسينما الوثائقية؛ الفنية منها والمضمونية، دون السهو عن التعريف بمحاولات تطبيقية وتجارب لافتة كانت فضاءً لتجريب النظريات والرؤى. وفي هذا الكتاب الخامس نطرح سؤالاً جامعًا شاملاً في بعده الفلسفي؛ ولكنه دقيق تفصيلي في بعده الإجرائي والإنتاجي: "كيف نفكّر وثائقيًّا؟" سؤال نرمي من خلاله إلى وضع الفيلم الوثائقي موضعه من خارطة الفنون الكثيرة والمتنوعة، ونخلِّصه من كثير من العوالق التي تُضعف من وهَجه الفني على المستوى النظري؛ مما كرس فهمًا خاطئًا جماهيريًّا. فالتفكير وثائقيًّا من حيث المبدأ يندرج ضمن سؤال أشمل؛ وهو: "كيف نفكّر سينمائيًّا؟" وضمن إشكالية أعم؛ وهي: "كيف نفكّر فنيًّا؟".

أما السؤال الأشمل فهو يضع الوثائقي ضمن فنون الصورة وفن السينما؛ فيُخرجه من عوالق العمل الصحفي الإخباري كالريبورتاج والتقرير المصور. وأما الإشكالية الأعم فهي تضع الوثائقي ضمن رؤية فلسفية للعالم؛ هي الرؤية الفنية المبنية على مفهوم الجمال، فينزع عنه عوالق الرؤية العلمية أو الأرشيفية (علم التاريخ، العلوم الصحيحة..).

بين حقل السينما الخاص وفضاء الفن العام يتنزَّل سؤالنا سعيًا إلى تحقيق ثلاثة أهداف على الأقل، تصبُّ في الرقي بالإنتاج الوثائقي العربي:

- العمل الإبداعي هو سيرورة تفكير وليس ارتجالاً؛ إنه رؤية بالمعنى المعرفي فهو يُقَدِّم نظرة للموضوع وموقفًا من العالم، وهو رؤيا بالمعنى الجمالي؛ فهو يندرج ضمن أحلام الفنان لتغيير العالم نحو الأفضل؛ بالتالي، فإن إعادة وضع إشكالية الوثائقي ضمن هذا المنظور وداخل هذا النصاب سينزع فكرة الاستسهال لدى المشتغلين بهذا الفن؛ فعندما ينطلق الوثائقي من قناعة مفادها أن إنتاج فيلم وثائقي يُشبه كتابة قصيدة أو رواية أو معزوفة موسيقية؛ فإنه -حتمًا- سيطرح السؤال المركزي والحاسم: "كيف نفكِّر في العالم وثائقيًّا؟" لأن أي عمل إبداعي لابُدَّ له من رؤية تحكمه قد نختلف معها؛ ولكنها هي صمام الأمان لكي لا يتلاشى العمل في فوضى التفاصيل أو يسقط في النقل المباشر الذي تغيب فيه ذات الفنان وروحه ورسالته؛ بالتالي فإن سؤال: كيف نفكِّر وثائقيًّا؟ هو في أحد وجوهه سؤال عن وظيفة المبدع لتحقيق ذاته في عمله.
- سؤال التفكير وتأسيس الرؤية في موضوع الوثائقي غير مفصول عن التفكير في الصورة والكاميرا؛ لأن هذا النوع الفني يشتغل -مثل الكثير من الأنواع الأخرى- بالصورة؛ فهي مادته الأولى؛ فالكاميرا يستعملها المخرج السينمائي والمخرج التليفزيوني، وأيضًا المخرج الوثائقي. هذا إضافة إلى تعدُّد الوسائط التكنولوجية اليوم في المجال السمعي البصري، وما أفرزته من تنويعات فنية لا تخلو من طرافة؛ مثل: أفلام الموبايل، والأفلام ثلاثية الأبعاد.. وغيرها. فبطرح هذا السؤال الجوهري نسعى إلى التفكير في خصوصية الصورة في الفيلم الوثائقي؛ والخصوصية ليست تقنيَّة أو معيارية فنيَّة؛ فالكادر هو الكادر، والمونتاج هو المونتاج؛ ولكن الخصوصية في علاقة الصورة بالواقع. فيتأسس سؤال بنيوي يُمَيِّز الوثائقي عن الروائي، وهو: كيف نحوِّل الواقع إلى صورة تقول حقيقةً ما عن الواقع بواسطة عناصر واقعية؟ بعبارة أخرى: كيف نرسم عالمًا

واقعيًّا والإيهام بحقيقته دون أن نسقط في الخيال الساذج؛ لأن الخيال هو بدوره عنصر من عناصر الحقيقة؟ فإذا تأمل المشتغل بالوثائقي في هـذا السؤال فإنه سيصبح مسكونًا بالهوية الفنية لصورته التي لا هي بالروائية ولا هي بالتوثيقية الصحفية. إنها صورة جميلة لواقع حقيقـي ببؤسـه وعنفوانه؛ إنها تُقَدِّم قراءة للوقع بتوثيقه على نحو يخترق رتابة التـاريخ اليومي للأحداث؛ ليصبح عملاً فنيًّا مثله مثل الروايـة أو المسـرحية؛ ولكنها مبنية على وقائع حقيقية شكلاً ومضمونًا.

- سؤال التلقي؛ الذي تحاول أن تعالجه الإشكالية المحورية للكتاب. فـلا يمكن ترسيخ سمة جمالية لفنٍّ ما، ما لم تترسَّخ عند متقبلـه. وبالتـالي يتناسل من سؤال: "كيف نفكِّر وثائقيًّا؟" سؤال آخر: "كيف نتلقَّـى الوثائقي؟"؛ فمثلما كان تلقِّي الرواية يختلف عـن تلقِّـي الشـعر في مستويات، ويتقاطعان في أخرى؛ فكذلك تلقِّي الوثائقي والفيلم الروائي يتماسان في أبعاد ويفترقان في أخرى، إن التفكير في الإبداع يستوجب ضرورة التفكير في التلقي؛ وهنا درس آخر من دروس الفنِّ الذي يجـب على المشتغل بالوثائقي أن يفكِّر فيه مليًّا، وهو ترسيخ هوية فنِّه لـدى متلقِّيه؛ ليفصله عن التقرير الإخباري أو الفيلم التعليمـي؛ فمثلمـا أن الشاعر يستطيع أن يَقْنَع أنَّ ما يقوله شعرٌ؛ سواء أعجب الجمهور أو لم يعجبه، إلا أن الجمهور في حالة الإعجاب أو عدمه يظلُّ ضـمن أفـق الشعر حبًّا في النص فيعترف به، أو رفضًا له فيخرجه من دائرة الشـعر. وقِسْ على ذلك المسرح والموسيقى وبقية الفنون. لا يمكـن أن يتطـوَّر الوثائقي كإنتاج دون أن يتطوَّر مفهومه لدى المتلقِّي حتى تتضح معالمـه بكل جلاء ووضوح، ولعلَّ المتأمل في المشهد السينمائي العربـي ومـا أصبح يمثِّله الوثائقي من قيمة سواء في المهرجانات؛ حيث أصبح تُرصد له جوائز لا تقل قيمة عن الفيلم الروائي أو في التليفزيونـات؛ حيـث أضحت شاشات متخصصة فيه، وفي بعض البلاد العربية دخل الفـيلم الوثائقي الصالة وأصبح شبه تجاري؛ كل هذه المؤشرات تنمُّ عن بدايـة الوعي باستقلالية مفهوم هذا النوع السينمائي وشكله في ذهن المتلقِّي.

حاول الكتاب أن يبسط هذه الأهداف الثلاثة في أربعة محاور يتضمن كل محور مجموعة دراسات تقارب الإشكالية من عدَّة زوايا؛ فكان الباب الأول جامعًا لبعض الإشكاليات النظرية حول مفهوم الرؤية والكتابة في الفيلم الوثائقي؛ فحاول الناقد والمخرج المصري هاشم النحاس أن يُقَدِّم تعريفات للفيلم الوثائقي في سياقات تاريخية ونظرية متنوعة. ثم سعى الباحث المغربي المتخصص في سيميائيات الأدب الحبيب ناصري إلى التركيز على جماليات الفكرة الوثائقية عند التفكير في موضوع وثائقي معين. أما قيس الزبيدي فآثر أن يتناول مفهوم النص والكتابة في الفيلم الوثائقي كإحدى الإشكاليات المتشعبة في هذا النوع السينمائي. من جهته سلَّط الناقد اللبناني إبراهيم العريس الأضواء على مفهوم الموضوعية أثناء صياغة الرؤية الفنية للفيلم الوثائقي. أما الباحث التونسي عبد الكريم قابوس فأراد أن يُقِيم الحدود بين الروائي والوثائقي، وهي حدود تكاد تنعدم حتى يتماهى النوعان في الرؤية الجمالية؛ ولكنها حدود تتحدد وتترسخ أثناء التفكير في الوثائقي كنوع مستقل. ويختم الباحث العراقي كاظم السلوم هذا الباب بوضع المسافة بين فكرة التوثيق كمفهوم علمي وعملي شامل وفكرة الوثائقي كنوع فني مخصوص وعلاقة التبادل والخصوصية بين المجالين.

يطرح الباب الثاني إشكالية تطبيقية عملية؛ وهي: كيف ننجز وثائقيًّا. فبعد بسط الإشكاليات الفلسفية والفنية والجمالية ينتقل الكتاب إلى الإشكاليات الإجرائية ليمهد الناقد المصري سمير فريد لهذا الباب بدراسة عن ماهية الوثائقي، ومن أين يبدأ صاحبه أثناء التفكير في إنجازه؛ وذلك من خلال نماذج وأمثلة منتقاة. ثم يتعمق قيس الزبيدي في جدلية الصورة والصوت في الفيلم التسجيلي. وجدير بالذكر أن مفهوم الصوت في الفيلم الوثائقي مفهوم مهمٌّ جدًّا يعترض أي مشتغل بهذا المجال بين الصوت الطبيعي والصوت المخترع ووضع كليهما تحت محك الحقيقة. من جهته، يتناول عدنان مدانات موضوع الممثل في الفيلم الوثائقي عندما يحتاج المخرج إلى تجسيد مشاهد غابت في التاريخ وبقيت نصًّا وفكرة، و لم تلتقطها الكاميرا؛ كما الشأن مع الوثائقيات التاريخية. وفي اتجاه آخر يسير الباحث والمخرج التونسي وسيم القربي في منظور علاقة الوثائقي بمفهوم التجريب كمفهوم في اخترق كل الفنون من مسرح وسينما وغيرها، ومدى استفادة الفيلم الوثائقي منه.

ويختم الأكاديمي في جامعة قطر شاكر العيادي بوضع مجموعة من المحـــاذير أمـــام المشتغلين بالفيلم الوثائقي؛ كي يتميز عملهم بالإتقان، وهي محاذير فكرية وجماليـــة وفنية ضرورية.

في الباب الثالث آثرنا أن نشرك المخرجين وأصـــحاب "المطـــبخ الوثـــائقي" لنتقاسم معهم تجاربهم وهمومهم؛ فأجرى حسن مرزوقي حوارًا مطولاً مع المخرج المصري الفذ علي بدر خان؛ تناول جُلّ الإشكاليات النظرية والتطبيقية حول إنتاج الفيلم الوثائقي، ويُجيب بدر خان من منطلق تجاربه التي تحتل نصـــيبًا مرموقًـــا في تاريخ السينما المصرية والعربية، إضافة إلى مهمته كأستاذ لتدريس السينما. وتعتـــبر إجاباته وثيقة مهمَّة جدًّا لمخرج له باع في السينما يستفيد منها المخرجون الشبان. ثم يعرض المخرج والكاتب الفلسطيني نصري حجاج تجربته الإخراجيـــة لفيلمـــه الممتاز: "كما قال الشاعر". الذي تناول حياة الشاعر الفلسطيني محمود درويـــش، ويوضح نصري اختياراته الفنية ويبررها. ثم أردنا أن نعود إلى زمن التأسيس مـــع فلاهرتي ليقدم الباحث التونسي أحمد القاسمي تفكيكًا بصريًّا لســـينما فلاهـــرتي؛ خاصة فيلمَيْه: "نانوك"، و"رجل من آران"، وهما فيلمـــان مؤسِّسَـــان في تـــاريخ السينما الوثائقية. وبعد ذلك نمرُّ إلى تجربة عالمية حديثة نسبيًّا؛ وهي تجربة الهولاندي يوهان فان دركوكن؛ حيث يسلط عبد الكريم قـــابوس الضـــوء علـــى تجربتـــه السينمائية؛ خاصة وأن عبد الكريم قابوس كان أحد مســـاعدي هـــذا المخـــرج العملاق.

الباب الختامي للكتاب يتناول إشكالية التلقّي وجماليته؛ وذلك أثناء الحـــديث عن الوثائقي على النحو الذي عرضناه في الهدف الثالث لإشكالية الكتاب؛ فيُقَـــدِّم الناقد المصري أمير العمري قضية الفيلم الوثائقي والجمهور وخصوصيتها، أما عبد الكريم قابوس فيُبَسِّط للقرَّاء أهمَّ الرؤى التي تناولت تلقّي السينما وضعف المباحث التي اهتمَّت بالوثائقي. ومن جهته، يبحث الناقد الجزائري أحمد بجاوي في الفروق بين تلقّي الوثائقي والروائي. أما أحمد القاسمي فيُطبِّق بعض مبادئ المدرسة التداولية أو البراغماتية التي اهتمَّت بتداول الخطاب؛ واعتبرت أن دلالة الخطاب وفاعليتـــه تأتي من قدرته على التداول. هذا المنظور يُطبِّقه القاسمي على تجربة وثائقية للمخرج ديفيد قيقنهام بعنوان: "الحقيقة المزعجة". الذي يقوم آل غـــور نائـــب الـــرئيس

الأميركي في عهد كلينتون ببطولته فيُقَدِّم محاضرات حول الاحتباس الحراري مصورًّا المصير الكارثي الذي ينتظر الكون بسبب ارتفاع غازات ثاني أكسيد الكربون، ويُبَيِّن قيقنهام أي متلقٍّ يستحضره المحاضر وصاحب الفيلم. ثم نختم هذا الباب بدراسة مهمَّة للباحث المغربي المقيم في فرنسا أمين صوصي علوي المتخصص في البروباغاندا والصورة؛ ليُحَدِّثَنا عن تجربة هوليود في قصف المتلقّي بالأفكار من خلال الفيلم المشهور: "ميدنايت إكسبريس". لآلان باركر، والبروباغاندا هي إحدى الإشكاليات الكبرى في مفهوم التلقّي السينمائي ارتبط باسم هوليود منذ النشأة.

"كيف نفكِّر وثائقيًّا؟" سؤال لا يمكن أن يُجيب عنه كتاب واحد؛ وإنما هو جهد متواصل للتفكير والتجريب وإعادة التفكير والنظر؛ تحاول الجزيرة الوثائقية أن تفتح نافذة ليدخل الهواء إلى حجرة الفيلم الوثائقي العربي بعد انغلاق طويل.

تصدير

أن تجمع قناة الجزيرة الوثائقية بين مهامها الإنتاجية المهنية الوثائقية الإبداعية، وبين ترسيخ قيم البحث العلمي والفكري والنقدي؛ معناه أنها مؤمنة بأهمية تطوير الممارسة الإعلامية الوثائقية الإبداعية؛ كحاجة ثقافية لها قيمتها الثقافية والذوقية والجمالية، وذلك في تطوير قدرات هذا المواطن العربي وغيره، ذات البعد النفسي والروحي والوجداني والعقلي والفكري.. إلخ. جمعٌ له ما يُبَرِّره في زمن هذه العولمة؛ حيث من الصعب "أنسنتها" خارج سياق شرط الثقافة والجمال بمفهوميهما الإنساني الواسع.

المتأمِّل لهذا الكتاب الوثائقي -ولما سبقه- من الممكن أن يستخلص مدى التراكم الكمي والكيفي، الذي حققته هذه التجربة التوثيقية، لأسئلة الفيلم الوثائقي، الذي هو اليوم شكل من أشكال الكتابة الإعلامية الفنية الجمالية، بلغة الصورة، كمكون من مكونات هوية إنسان اليوم والغد.

من أجل هذه الغايات، والمرامي الإبداعية النبيلة، ودورها في تطوير ثقافتنا العربية البصرية الجمالية ككل، المولدة للعديد من المعاني والدلالات، ومن موقع طرح أسئلة متجدِّدة، نحن في أَمَسِّ الحاجة إليها؛ قصد تنمية قدراتنا المهنية والفكرية والعلمية والنقدية والإعلامية، المنشغلة بقضايا وأسئلة هذا الجنس الفني والثقافي والتربوي والجمالي، يطرح هذا الكتاب محاور لها صلات بما سبق وبما سيأتي -إن شاء الله- محاور تلامس أربع قضايا أعتبرها ضرورية ومفيدة لمن يُريد أن يُعَمِّق صلته بالفيلم الوثائقي؛ الذي عَبْره نطلُّ على ذواتنا وعلى الآخرين، في أفق "القبض" على متعة التلقِّي. ضمن هذا السياق، تم طرح ما يلي:

1. كيف نفكِّر وثائقيًّا؟

محور يعيد طرح السؤال حول كيفية التفكير بطريقة وثائقية؛ وطرح السؤال في أية معرفة بشرية هو طرح مفيد؛ لأنه بالسؤال نعمِّق رؤيتنا المفاهيمية والمنهجية؛ بل نُعَمِّق رؤيتنا لما يُنتج من أفلام وثائقية، وما يُصاحبها من كتابات ذات بصمة نقدية وإعلامية وأكاديمية. ضمن هذا المحور طُرحت تصوُّرات لها قيمتها التأسيسية التأصيلية للمفاهيم المتعلّقة بالفيلم الوثائقي، لاسيما وأنه طَرَحَ منذ ولادته أسئلة تتعلَّق بتداخله وتعالقه مع أجناس فنية متعدِّدة.

هنا نقرأ كتابات لها قيمتها المعرفية والمفاهيمية، كتابات تُشَكِّل مدخلاً مفيدًا لمن يشتغل في هذا المجال، سواء مهنيين أو إعلاميين.. إلخ؛ فحينما نتأمَّل ماهية الفيلم التسجيلي -لهاشم النحاس- فنحن أمام سؤال طُرِح ولا يزال يُطرح، وسيبقى دومًا في سياق طرح مفاهيمي؛ لأن سؤال الماهية سؤال البحث الدائم عما يُمَيِّز هذا الجنس الفني، وطبيعة تقاطعه مع أجناس أخرى؛ وفي مقدمتها الفيلم الروائي، وكامتداد للسؤال السابق نقرأ كتابة أخرى للباحث الحبيب ناصري، تتعلَّق بجمالية الفكرة في الفيلم الوثائقي، كتابة نبشت في كيفية "القبض" على فكرة ما؛ ومن ثَمَّ تحويلها إلى موضوع للكتابة، ضمن رؤية جمالية. ولتعميق السؤال المطروح، والمؤطر لهذا المحور، سنتابع تعميق طرح المفهوم في ضوء إشكالية كتابة "نص" الفيلم الوثائقي، للباحث قيس الزبيدي؛ مما يؤكد أننا أمام نوع فني له متعته الخاصة.

سؤال الموضوعية وحدودها هاجس كلِّ مَنْ يبحث أو يشتغل بالسينما التسجيلية، إضاءات إبراهيم العريس هنا سنعمِّق من خلالها سؤال الموضوعية باعتباره سؤالاً له امتدادات فلسفية ومعرفية مهمة. وضمن السياق نفسه والهادف إلى تقديم عُدَّة مفاهيمية ومنهجية، سيطرح عبد الكريم قابوس تساؤلاً نقديًّا له قيمته الهادفة إلى تقديم مجموعة من التحديدات المتعلقة بالفيلم الوثائقي والروائي.

ومن خلال التعامل مع حدث/وثيقة واحدة تتعلَّق بأحداث 11 من سبتمبر/أيلول، سيكشف الدارس مرشد سلوم عن دور البعد الأيديولوجي والفكري في توجيه مسار الحكي في عمل وثائقي ما؛ بل حتى في فيلم روائي، وإثارة هذا المحدد في هذا الكتاب له قيمته، لاسيما وأن أحد عشر فيلمًا التي تم

تحليلها -في هذه الدراسة ومن جغرافيات ثقافية وسياسية ودينية مختلفة- أبانت عن كيفية توظيف الأيديولوجي في عمل وثائقي ما.

2. كيف ننجز وثائقيًّا؟

محور مفيد ومتناسق مع المحور الأول؛ أي: كيف نفكّر وثائقيًّا؟ من أجل إنجاز فيلم وثائقي أعتقد أنه ليس التحكم في التقنية فقط هو ما سيساعدنا في الوصول إلى هذه الغاية، بل لابُدَّ من النهوض على رؤية تقنية ومفاهيمية ودرامية وإبداعية وإنتاجية.. إلخ. رؤية على المشتغل في هذا الحقل أن يكون مدركًا لها، ومنخرطًا في فلسفتها، إن هو أراد "توقيع" فيلم وثائقي له بصمته الفنية والجمالية والثقافية. ضمن هذه الرؤية سيكون مفيدًا الاطلاع على كل ما كُتب في هذه الخانة، فمع الناقد والكاتب سمير فريد سنعيش رحلة البحث والنبش في عُدَّة مفاهيمية مهمَّة ونوعية، ويتعلَّق الأمر بهذه المفاهيم ونشأتها وتحوُّلاتها الدلالية؛ نقصد: السينما والتسجيلي والوثائقي، في ظلّ مرجعيات فنِّيَّة غربية وعربية مصرية تحديدًا، والتزوُّد بهذه العُدَّة المفاهيمية ورحلتها التاريخية يُشَكِّل زادًا معرفيًّا مهمًّا لمن يبحث أو يشتغل في مجال ثقافة الصورة السينمائية بشكل عام، والوثائقي بشكل خاص.

في الباب نفسه أو المحور سنجد أنفسنا مع دراسة تتبَّع فيها الباحث قيس الزبيدي، كيفية حضور الصوت والصورة في سياق تاريخي سينمائي/وثائقي، تتبُّعٌ وَلَّد تلك الدلالة السيميولوجية الرابطة بين وظيفتي العين والأذن، وما يميِّزهما في الخطاب السينماتوغرافي المولود من رحم الفوتوغرافيا. ومن أجل تعميق هذه العُدَّة المفاهيمية، سنرحل مع عدنان مدانات، في موضوع أهمية أو عدم أهمية حضور الممثل في الأعمال التسجيلية، وقد قدَّم هذا من زاوية تتعلَّق بالدوكودراما؛ آراء مختلفة ومتنوعة هنا، صيغت وقُدمت لنا في العديد من النماذج السينمائية/الوثائقية.

بين تقديم مجموعة من التحديدات النظرية، ذات المرجعيات النقدية السينمائية، وتقديم تجربة فيلم "أزول" كنموذج، وكيفية الاشتغال على هذا العمل منذ الفكرة، نجد خلاصة العمل الذي قدمه الباحث وسيم القربي. عملٌ جمع بين الممارسة

النظرية والتطبيقية، وسواء تعلّق الأمر بمرحلة ما قبل أو أثناء أو بعد الإنتاج، فعلى المخرج أن يعي مجموعة من المخاطر ذات الصبغة القانونية أو المالية.. إلخ. فشاكر عيادي هنا يُقَدِّم لنا مجموعة من النصائح المهنية، لاسيما حينما نكون خارج أرض أوطاننا، وفي أوطان غيرنا، وما الذي ينبغي فعله لتجاوز هذه الصعوبات والمزالق التي من الممكن أن تُعَرِّض طاقم الفيلم للخطر.

3. تجارب وثائقية

في المحور الثالث -من هذا الكتاب- سنعيش متعة تجارب وثائقية مختلفة؛ وذلك من خلال حوار أجراه الباحث حسن مرزوقي مع علي بدر خان، حوار من الممكن أن نستخلص منه رؤية هذا المخرج للعديد من القضايا السياسية والفكرية والاجتماعية، وهذا من زاوية المخرج الوثائقي والروائي، وهي رؤية مخرج راكم تجربة فيلمية غنية ومفيدة لمن يُريد استلهام بعض عناصرها الفنية والإنسانية.

تجربة أخرى نشم رائحتها مما عاشه المخرج نصري حجاج مع المخرج الكوبي سنتياغو ألفاريز، وكيفية تأثُّره بما قاله له هذا المخرج الكوبي، بكون الإحساس النبيل والرؤية الإنسانية والجمالية، هي من يصنع فيلمًا ما، ولربما هو ما يمكن استشفافه من فيلمه: "كما قال الشاعر".

سينما ذات بُعد إنساني وجمالي وعفوي، سينما لها بصمتها الفكرية وبُعدها المتغلغل في كينونة الأشياء، خلاصة ما قدَّمه الدارس أحمد القاسمي في دراسته المعنونة بـ "روبرت فلاهرتي، من الانبهار بالإنسان إلى الافتتان بالآلة".

حينما ننتقل إلى "يوهان فان دركوكن، فيلسوف الوثائقي، ومفجر الواقع بالسينما" لعبد الكريم قابوس، هنا من الممكن القول: إننا أمام دراسة كانت الغاية منها تقديم هذا السينمائي الهولندي؛ وذلك في صيغته الفلسفية والمحبة للمهامش والمهمشين؛ خصوصًا في العالم الثالث وقضاياه الإنسانية، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية، مخرج قدَّمه الدارس على كونه استطاع أن يحوِّل الصورة إلى مفردة فكرية، وهو "في مستوى بول ريكور، وديردا، وبورديو في العلوم الإنسانية؛ لكن بمقاربة وثائقية بصرية" كما قال عنه الدارس.

4. تلقّي الوثائقي

ضمن هذا المحور الرابع والأخير -من هذا الكتاب النقدي والمعرفي والبحثي العلمي- سيتم طرح مجموعة من الإشكاليات والأسئلة والمقاربات المتعلّقة بتلقّي الفيلم الوثائقي.

عند الدارس أمير العمري -وفي "الفيلم الوثائقي والجمهور"- يُقَدِّم لنا بعض الصعوبات، وكذا بعض النجاحات التي حققتها بعض الأفلام الوثائقية في بعض الدول الغربية، وذلك في سياقات سياسية مختلفة، كما تُعَرِّج هذه الدراسة على بعض النماذج التكنولوجية والمناسباتية كالمهرجانات.. إلخ، ودور كل ذلك في "توريط" المتفرج؛ ومن ثَمَّ ازدياد رغبة تلقّي الفيلم الوثائقي.

"تعالَ وانظر" للدارس عبد الكريم قابوس، هي دراسة طَرَحت وعمَّقت إشكالية تلقّي الفيلم الوثائقي، بدءًا من السؤال البسيط والسهل: مَنْ هو متلقّي الأفلام الوثائقية؟ مرورًا بالعديد من المقاربات المفكّكة لطبيعة هذا التلقّي، والنبش في بعض الإحصائيات المتعلّقة بنسبة ودلالات المشاهدة؛ وذلك لدى بعض القنوات المهتمَّة بفكرة عرض أفلام وثائقية ضمن برامجها؛ مما يستدعي الأخذ بعين الاعتبار كل هذه التحوَّلات المصاحبة لإنتاج فيلم وثائقي ما.

في السياق نفسه، ومن موقع المتتبع "للحدوتة" السينمائية الروائية والوثائقية على الخصوص، ومن موقع طرح صور كرونولوجية عما عاشته هذه السينما بدءًا من الصور الأولى في الجزائر، ومرورًا بالعديد من الدول والتجارب، وتوظيف العديد من المفاهيم ذات الصبغة النقدية والفلسفية المفكّكة لرحلة تطوُّر الفيلم؛ يُقَدِّم الباحث أحمد بجاوي مجموعة من المراحل المفيدة والمؤسِّسة لما وصلت إليه اليوم السينما الروائية والوثائقية معًا.

وبعُدَّة مفاهيمية مستقاة من "زاد" سيميائي تداولي، قارب د. أحمد القاسمي "متنًا سينمائيًّا"، حدَّده في "الحقيقة المزعجة"؛ باعتباره فيلمًا خلخل تصوُّرات المتلقي لما ينهض عليه من خطر بيئي، فيلمًا قُدِّم في سياقات انتخابية سياسية أميركية؛ ونحن نقرأ مقاربته هاته، نشعر بجدوى التوظيف المنهجي المعاصر في تفكيك وقراءة هذه المتون السينمائية الروائية أو الوثائقية.

بالبحث عن العنف، كبنية متحكمة في كل تجليات فيلم: "ميدنايت إكسبريس". يكون الناقد أمين صوصي علوي قد كشف عن تلك الروابط المتينة، والموجودة بين هوليود وواشنطن؛ وهو تحليل سلَّط الضوء على ما حملته صور/خطاب الفيلم من رؤية مسبقة، هدفها موقعة تركيا ضمن "العنف"، وهو ما قُدِّم على امتداد كل مكونات هذا الفيلم؛ المكانية والزمنية والموسيقية.. إلخ.

على سبيل التركيب

من خلال سفرنا السينمائي الوثائقي في هذا المؤلَّف، نستطيع الجزم بأهميته وحاجة المكتبة العربية وغيرها إلى هذا النوع من الكتابة؛ بل الكتابات المتنوعة والآتية من روافد ومرجعيات مهنية ونقدية وأكاديمية وإعلامية مختلفة؛ كل هذا سيضمن للقارئ الكريم متعة قراءة مفيدة وممتعة؛ بل قراءة قادرة على مدِّه بعُدَّة مفاهيمية منحوتة من حقول معرفية متنوعة، من الممكن الاعتماد عليها في رسم رؤية مستقبلية لفيلمنا الوثائقي العربي؛ مستفيدة مما تحقَّق لدى الآخر.

إن الاهتمام بمجال الكتابة المرتبطة بأسئلة التفكير والإنجاز والتجارب والتلقي، المرتبط بالفيلم الوثائقي، اهتمام مفاهيمي ومنهجي، له ما يُبَرِّره في ساحتنا الثقافية العربية ككل؛ اهتمام نتمنَّى تعميقه بأسئلة جديدة ومتنوِّعة آتية في الكتب المقبلة بحول الله، إيمانًا منَّا أن أحسن مدخل لتطوير قدراتنا العربية، هو مدخل الثقافة بمفهومها الواسع، المبني على روح الإبداع والجمال والتجديد والمساءلة النقدية الدائمة؛ ومن ثَمَّ البدء في البحث عن مكانة حقيقية لنا تحت الشمس.

محاور أو أبواب هذا الكتاب هي نافذة ثقافية لها قيمتها وأهميتها لدى القارئ العربي، وفي سياقاته الثقافية التي يعيشها على امتداد هذا الوطن العربي، سياقات من الصعب اليوم تعميقها خارج ثقافة الصورة ككل، وما الفيلم الوثائقي إلا مكون من مكونات هذا الخطاب؛ أي: خطاب الصورة باعتباره لغة من لغات هذا العالم؛ وباعتباره أداة من أدوات الحلم بزمن تسود فيه قيم الجمال.

والله الموفق

الدكتور الحبيب ناصري

أستاذ باحث

الباب الأول

كيف نفكِّر وثائقيًّا؟

ماهية الفيلم التسجيلي/الوثائقي

هاشم النّحاس

إشكالية المصطلح

منذ أن عرف الإنسان السينما في السنوات الأخيرة من القـــرن التاســـع عشـــر 1895، كان هناك نوعان متمايزان من الأفلام، شاع الاتفاق على تسمية أحدهما باسم "الأفلام الروائية"؛ وهي الأفلام التي تقوم على قصة خيالية، ويقوم فيها الممثـــل بـــدور أساسي، والممثل هو من يُؤَدِّي دورًا لشخصية غير شخصيته الحقيقية؛ أما النوع الآخر من الأفلام فرغم تمايزه عن الأفلام الروائية فإن الخلاف شاع حول تسميته.

كان جون غريرسون المفكر السينمائي وأحد رواد هذا النوع أولَ مَنْ أطلـــق عليه تعبير: "Documentary Film". وكان سعد نديم -أحد رواد نفس هذا النوع في السينما المصرية- أولَ مَنْ ترجم هذا التعبير بالعربية إلى "الفـــيلم التســـجيلي"؛ وذلك على أساس أنَّ تسجيل الواقع هو سمة هذا النوع، وانتشر التعبير في الأدبيات المصرية، وعندما تأسَّس في مصر -مثلاً- مركز لإنتاج هذه الأفلام أُطلـــق عليـــه "المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة". وهناك -أيضًا- "مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة"؛ الذي يُواصل دوراته حتى الآن بهذه التســـمية امتدادًا للمهرجان القومي للأفلام التسجيلية، الذي بدأ عام 1970، وآخر الكتـــب التي صدرت منذ عامين عن تاريخ هذه الأفلام يحمل عنوان: "السينما التسجيلية في الوطن العربـــي". وهو من تأليف أحد أعمدة السينما التسجيلية المصرية محمـــود سامي عطا الله.

غير أن أبناء المشرق العربـــي يُفَضِّلون ترجمة المصـــطلح بعبـــارة: "الفـــيلم الوثائقي". ولعلهم في ذلك يرون أن سمة التسجيلية لا تقتصر عليه وحده؛ حيث إن

الفيلم الروائي لا يمثل عرضًا حيًّا؛ وإنما يتمُّ عرض أحداثه بعد تسجيلها على شريط، فهو فيلم مسجَّل أيضًا. وانتشر مصطلح الوثائقي، وبات يغزو الأدبيات العربية عامَّة، خصوصًا بعد ظهور القناة الفضائية: "قناة الجزيرة الوثائقية".

ولعلَّ ارتباط هذا النوع بالوثائقية يرجع إلى اعتماده على تصوير الواقع باعتباره وثيقة حيَّة على صدق القضية التي يطرحها؛ فضلاً عن استخدام الوثائق المعترف بها؛ غير أن الفيلم الروائي الآن لا يقلُّ أهمية في نظر بعض المؤرخين باعتباره وثيقة فنيَّة للمرحلة التي أُنتج فيها.

وهكذا يتبيَّن مدى تعقيد إشكالية المصطلح بالنسبة إلى هذا النوع من الأفلام؛ الذي أُطلق عليه -أيضًا- فيما سبق: "أفلام المعرفة". باعتبار أن هدفه الجوهري هو المعرفة التي تميِّزه عن الأفلام الروائية؛ التي هدفها الأساسي هو الترفيه أو التسلية؛ ولكن لم يعد هدف كل الأفلام الروائية هو التسلية، وهناك من الأفلام ما يرقى إلى مستوى الرؤى الفكرية، ويتميَّز بالإبداع الذي يتجاوز مجرَّد التسلية.

و لم تقتصر إشكالية تحديد مصطلح هذا النوع من الأفلام على الثقافة العربية وحدها؛ وإنما نجدها -أيضًا- في الثقافة الغربية، فهناك مَنْ يَرَوْن قصورًا في تسمية: "Documentary Film"، ويفضلون: "Non-fiction film". وقد نُترجم هذا المصطلح "الفيلم غير الخيالي"، ولكني أُفَضِّل ترجمة: "الفيلم غير القصصي"، أو "الفيلم غير الروائي"؛ حتى لا نستبعد أعمال الخيال في نوعية هذه الأفلام التي نُطلق عليها: تسجيلية أو وثائقية أو معرفية. ويبدو أن بعض الفرنسيين قد يئسوا من هذا التقسيم بين نوعي الأفلام؛ فوجدناهم يجمعون بينها دون تمييز، وفصلوا بين الأفلام عامَّة على أساس الطول الزمني إلى ما هو طويل "long met rage"، وما هو قصير "Court met rage". وفي كل ذلك ما يكشف لنا عن صعوبة إشكالية مصطلح هذا النوع.

إشكالية التعريف

ترجع إشكالية تحديد المصطلح في الأصل إلى إشكالية تعريف هذا النوع من الأفلام؛ وقد سبق أن شاع بين السينمائيين التعريف الذي طرحه غريرسون في بداية القرن الماضي، ويذهب إلى أن الفيلم التسجيلي/الوثائقي هو الفيلم الذي يُصَوِّر

الواقع بطريقة إبداعية؛ ولكن ماذا نقول عن الفيلم الروائي: "بوتمكن". مثلاً لأستاذ السينما إيزنشتاين، غير أنه تصوير للواقع بطريقة إبداعية؟! وكذلك غيره من أفلام روائية وخاصة أفلام المدرسة الواقعية؛ ومن ثَمَّ فهو تعريف غير مانع لدخول أصناف أخرى، وهذا ما يفقده مواصفات التعريف المنطقي الجامع المانع؛ أي يجمع بين كل أفراد النوع، ويمنع غيرها من الدخول فيه.

والواقع أنه من الصعب الوصول إلى هذا التعريف المنطقي: "الجامع المانع" للفيلم التسجيلي/الوثائقي؛ ولكن من الممكن التوصُّل إلى تحديده من خلال المقابلة بين مواصفاته ومواصفات الفيلم الروائي؛ وعلى ذلك نرى أن الفيلم التسجيلي/الوثائقي هو الفيلم الذي لا يعتمد على قصة خيالية يكتبها مؤلف من بين بنات أفكاره، كما الفيلم الروائي، وإنما يعتمد على تصوير أحداث الواقع المباشر الذي يجعل منه موضوعًا أو قصة.

ولا يوجد ممثل في الفيلم التسجيلي/الوثائقي، كما هي الحال بالنسبة إلى الفيلم الروائي الذي يعتمد عليه اعتمادًا أساسيًّا وجوهريًّا، ومن أجل إبراز دور الممثل تُوَظَّف جميع العناصر السينمائية. والممثل هو من يُؤَدِّي دورًا لشخصية غير شخصيته الحقيقية؛ بينما مَنْ نراه في الفيلم التسجيلي الوثائقي من شخصيات هي الشخصيات الواقعية الحقيقية.

ولا يلجأ الفيلم التسجيلي/الوثائقي إلى حوار مكتوب تلتزم به شخصياته كما في الفيلم الروائي؛ وإنما يعتمد أساسًا على التعليق، وإن أُدْخِل الحوار والمقابلات الشخصية فيما بعد أحيانًا؛ والحوار فيه يكون حوارًا تلقائيًّا يتم تسجيله مباشرة بين أصحابه الطبيعيين في الواقع.

والديكور في الفيلم التسجيلي/الوثائقي الذي تتحرَّك داخله الشخصيات هو المكان الواقعي؛ الذي يجري فيه الحدث في البر أو البحر، في القرية أو المدينة، داخل أماكن مغلقة أو مفتوحة؛ وذلك على خلاف الديكور في الفيلم الروائي الذي يتم اصطناعه داخل البلاتوه أو داخل الأستوديو عامة.

ويبقى الهدف من أهم ما يميِّز النوعين عن بعضهما؛ حيث يختص هدف الفيلم الروائي بالتسلية والترفيه عامَّة، وإثارة نوع من المتعة الفنية الخاصة به؛ وإن كان هذا لا يمنع من وجود المعرفة والتنوير؛ بينما على العكس يكون هدف الفيلم

التسجيلي الوثائقي المعرفة والتنوير، وإن كان هذا لا يمنع من وجود المتعة الفنية الخاصة به؛ والمتعة الفنية –سواء في الفيلم الروائي أو في الفيلم التسجيلي الوثائقي– لها ذائقتها الخاصة؛ ونتيجة للبعد التجاري لهدف الفيلم الروائي وطريقة عرضه النمطية في دور العرض، نجد أنه يمتد زمنيًّا حوالي ساعتين تقريبًا في أغلب الأحيان؛ أما الفيلم التسجيلي/الوثائقي فيختلف زمن عرضه ما بين بضع دقائق وعدد من الساعات وفقًا لموضوعه وهدفه المعرفي.

التباسات

غير أن هناك من التداخلات بين ما هو روائي وما هو تسجيلي/وثائقي في بعض الأفلام؛ ما قد يُؤَدِّي إلى الالتباس في تحديد نوع الفيلم، وهو ما جعل البعض يميل إلى عدم التفرقة بين النوعين؛ ولسنا في حاجة إلى الفحص الدقيق لمثل هذه الأفلام الملتبسة ليرتفع الالتباس ويتكشف لنا الفرق بين ما هو روائي وما هو تسجيلي/وثائقي.

من بين هذه التداخلات التي قد تُؤَدِّي إلى الالتباس: اقتباس بعض الأفلام الروائية لبعض اللقطات أو المشاهد التسجيلية/الوثائقية؛ وذلك لدعم مصداقية الفيلم، أو تصوير بعض المشاهد في الشوارع، أو في أماكنها الطبيعية؛ مثل أفلام محمد خان وعاطف الطيب، أو استخدام شخصيات لتقوم بدورها الحقيقي في الفيلم؛ كأن يستخدم الفيلم نجارًا أو ميكانيكيًّا ليقوم بالدور نفسه في الفيلم، أو يستخدم الفيلم شخصية يختارها المخرج من بين الشخصيات العادية غير المحترفة للتمثيل؛ لكنها قريبة في مواصفاتها الذاتية والاجتماعية للشخصية التي يُريدها المخرج ويُسند إليها الدور، كما فعل فسكونتي عندما أسند دور البطولة إلى شخص غير محترف في فيلمه الكلاسيكي: "سارقو الدراجات". وتكـرَّرت هذه الظاهرة في كثير من الأفلام، خاصة أفلام المدرسة الواقعية.

ورغم هذه التداخلات وما قد تُؤَدِّي إليه من التباس، فإن الفيلم يظلُّ محتفظًا بصفته الروائية، ولا يرجع ذلك إلى اختلاف هدف الفيلم الروائي عن هدف الفيلم التسجيلي الوثائقي فقط، وإن كان هذا التمييز أساسيًّا، وإنما يرجع –أيضًا– إلى هامشية استخدام هذا التداخل، وعدم كفايته لرفع التمايز بين نوعي الفيلم؛ بل إن

الاستعانة بالمشاهد التسجيلية/الوثائقية في الفيلم الروائي تُؤَكِّد تمايز النوعين من اختلاف معالجة السرد في سياق الفيلم، واستخدام الشوارع أو الأماكن الطبيعية في الفيلم الروائي لا يُقصد لذاته، وإنما يأتي باعتباره الحيز المكاني الأنسب الذي تدور فيه الأحداث، والأمر يختلف في الفيلم التسجيلي/الوثائقي؛ حيث يكون المكان هو الموضوع ذاته؛ كما في أفلام الآثار والأماكن المقدسة.. وفي فيلم شاهدته أخيرًا عن شخص يجتاز بسيارته طريقًا وعرًا وخطرًا ويمتد مئات الكيلومترات، وسط جبال وممرات غير ممهدة وملتوية تحفها الهاوية ليصل إلى "صخرة الفن"، التي تَرَكَتْهَا إحدى القبائل القديمة وعليها بعض رسُومهم منذ عدَّة آلاف من السنين؛ كأن الطريق ذاته هو البطل الضد، والشخصية تحاول أن تقهره.

أما استخدام الفيلم الروائي لشخصيات من غير محترفي التمثيل لأداء بعض الأدوار الرئيسية أو الثانوية، تمثلاً بالفيلم التسجيلي/الوثائقي الذي لا يستخدم الممثلين؛ فهو لا يمثل تقاربًا بين النوعين على الإطلاق؛ حيث إن مثل هذه الشخصيات في الفيلم الروائي تتحوَّل بالضرورة داخل هذه الأفلام إلى ممثلين؛ لأنهم يُؤَدُّون شخصيات غير شخصياتهم، ونجاحهم في ذلك غير مضمون دائمًا. وأذكر هنا حكاية طريفة سمعتها من المخرج الواقعي صلاح أبو سيف، فقد طلب من مدير الإنتاج مرة بدافع ميوله الواقعية أن يحضر له عاملاً حقيقيًّا من صنَّاع اللحم المشوي "الكباب"؛ ليقوم بدور صغير مطابق لعمله الواقعي في الفيلم. وعبثًا حاول تلقينه بضع كلمات يقولها في الحوار مع حركة بسيطة حدَّدها له، وبعد أن يئس منه طلب أن يأتوه بشخص آخر شرط ألا يكون صانع كباب أصلاً.

وفي كل هذه الأحوال وغيرها التي قد يلتبس فيها الفيلم الروائي بالفيلم التسجيلي/الوثائقي يظلُّ الهدف من الفيلم هو الحدَّ الفاصل بين النوعين على نحو ما سبق تحديده.

إلى جانب هذه الالتباسات -التي قد تشوب الفيلم الروائي وتُؤَدِّي إلى الالتباس مع الفيلم التسجيلي/الوثائقي دون أن تُفقده ذاتيته- فإن هناك بعض الالتباس في الفيلم التسجيلي/الوثائقي تجعله يتماس مع الفيلم الروائي من بعض جوانبه؛ لكنها لا تُفقده -في رأينا- ذاتيته أيضًا؛ فمن الأفلام التسجيلية/الوثائقية ما يتخللها مشهد أو أكثر من المشاهد التي تتماثل في مظهرها وبنائها مع مشاهد

الفيلم الروائي، يُؤَدِّي أدوارها ممثلون تتحدَّد لهم حركتهم ويُكتب لهم الحوار، ويدور الحدث داخل ديكور مصنوع؛ والأمثلة على ذلك كثيرة في الأفلام التي تُبَثُّ في القنوات الفضائية، ومنها قناة الجزيرة الوثائقية؛ كأفلام الكشف عن الجريمة؛ حيث يقتضي الأمر تمثيل بعض المشاهد الغائبة.

ومن الأفلام التسجيلية/الوثائقية -أيضًا- ما يعتمد على عرض موضوعه كاملاً من خلال أداء تمثيلي يُستخدم فيه ممثلون محترفون، وأَضْرِب مثلاً على ذلك فيلم: "كرسي توت عنخ آمون". إخراج المبدع شادي عبد السلام؛ فالفيلم يعرض موضوعًا عن ترميم الكرسي الأثري من خلال مشاهد حوارية بين المصور الشاب وابن أخيه الطفل؛ لكن التمثيل في الفيلم يُصبح مجرَّد أداء، ويُصبح الحوار مجرَّد بديل عن التعليق، ويحتفظ الفيلم بهدفه المعرفي، ويظل الفيلم تسجيليًّا وثائقيًّا.

وقد شاع -وما زال- إطلاق تعبير خاص بهذه الأفلام التسجيلية الملتبسة مع الأفلام الروائية؛ وهو مصطلح الأفلام شبه وثائقية:"Semi Documentary"، وهي تسمية قد تبدو مطابقة ومفيدة عمليًّا إلى حدٍّ ما للتعريف بالفيلم، الذي يهدف إلى التعريف بالموضوع أو الإعلام به أو توثيقه.

العملية الإبداعية

يختلف نوع الفيلم التسجيلي/الوثائقي عن الروائي اختلافًا بيِّنًا في ديناميـة العملية الإبداعية؛ التي تشغل مراحل إنتاجه الرئيسية: السيناريو والتصوير والمونتاج؛ وذلك رغم تقاربهما معًا إلى حدٍّ الاتفاق في نقطة البداية؛ وأعني الفكرة.

أ- الفكرة/الموضوع:

قد يبدو للوهلة الأولى أنه لا خلاف بين النوعين من حيث بداية الشرارة الملهمة لموضوع الفيلم، قد يكون مصدر ذلك خبرًا في جريدة، أو رحلة على الأرض أو البحر أو في السماء أو التعرُّف إلى شخص أو مكان ما، أو لحظة تاريخية، أو مشكلة اجتماعية، أو رؤية فلسفية أو اجتماعية أو سياسية، أو إغراء بالاشتراك في مسابقة لصنع فيلم، أو بتكليف من جهة لها مصلحة في عمل الفيلم.

وأذكر من أفلامي ما جاء عن خاطرة برقت في ذهن زوجتي ونحن نمرُّ على أحد كباري النيل بالقاهرة، ورأينا أسرة تعيش داخل قارب صغير وتصطاد السمك، بينما صنعتُ أفلامي عن التعمير عقب معركة 73 بتكليف من وزارة التعمير، وجاءت أفلامي عن التنمية نتيجة نقاش مع المسؤول في صندوق التنمية الاجتماعية عن تقديم نماذج ناجحة من المشاريع الصغيرة التي يمولها الصندوق؛ ولكن لعلَّ أقرب أفلامي إلى قلبي وأكثرها تعبيرًا عن نفسي هي مجموعة الأفلام التي صنعتها بناءً على وجهة نظري في الإنسان المصري، أردتُ أن أطرحها من خلال نماذج مختلفة لحياته في بيئات مختلفة؛ ومنها: "النيل رزاق"، و"توشكى" (يوم في حياة قرية نوبية)، و"البئر" (حياة البدو في الساحل الشمالي)، و"الناس والبحيرة" (علاقة أهل مدينة المطرية ببحيرة المنزلة)، و"شوا أبو أحمد" (يوم في حياة أسرة ريفية)، و"خيامية" (فن الخيامية وعلاقته بالحياة اليومية للناس)، و"في رحاب الحسين" (أثر المقام الحسيني في البيئة من حوله)، و"سيوه" (الإنسان والتاريخ والأرض).. إلخ، وجاءت هذه الأفلام بناءً على اقتراحات قَدَّمْتُها للمركز القومي للسينما بعد دراسة نظرية وميدانية لبيئة كل منها.

وقد يبدو أن أصحاب الفكرة وكُتَّاب السيناريو للفيلم الروائي أكثر حرية في التعبير عن أنفسهم؛ حيث يعتمدون على أنفسهم في البحث عن الفكرة الملائمة لعملهم، ثم يبدؤون بطرحها للإنتاج، أو تأتي فكرتهم بناءً على مناقشة بين المبدع وجهة الإنتاج، وغالبًا ما تظلُّ هذه المناقشة في الحدود العامة تاركة للمبدع تشكيلها.

أما في الفيلم التسجيلي الوثائقي فغالبًا ما يكون مصدر الفكرة نتيجة تكليف من جهة ما: ثقافية، أو اجتماعية، أو اقتصادية.. والعدد الأقل في تاريخ الأفلام التسجيلية/الوثائقية ما جاء تعبيرًا ذاتيًّا عن مخرجه؛ ولا ننسَ أن واحدًا من أهم الأفلام "نانوك الشمال" وغيره من أفلام روبرت فلاهرتي رائد السينما التسجيلية/الوثائقية؛ كان نتيجة تكليف من شركة لبيع الفرو. وكذلك كانت أفلام الرائد السينمائي الإنجليزي غريرسون صاحب فيلم "المجروفون" عن صائدي السمك؛ كانت كل أعماله وأعمال تلامذته بناءً على تكليف من جهات مختلفة، وكان ينتج أفلامه أصلاً من خلال جهاز حكومي؛ وكذلك كان الحال بالنسبة إلى

هذه النوعية من الأفلام في تاريخ السينما المصرية؛ حيث توالت الأجهزة الرسمية وشبه الرسمية تنتج أفلامًا تسجيلية/وثائقية؛ وكذلك كان الحال في الأغلب الأعم في العالم العربي.

ولكن مع انتشار القنوات الفضائية اتسع نطاق عرض الأفلام التسجيلية، واتسعت حرية السينمائي العامل بها، وأصبح الكثيرون منهم يُعَبِّرون عن أفكارهم واهتماماتهم الخاصة؛ فقد حرَّرتهم الأجهزة الرقمية الحديثة من سيطرة الممول، كما أتاحت لهم حرية أكبر في التعبير، وأصبح في إمكانهم إنتاج أفلامهم بأنفسهم، ثم طرحها للاستثمار بعد ذلك في القنوات الفضائية.

وعندما قامت ثورة 25 من يناير/كانون الثاني 2011 في مصر، رأينا كمية هائلة من الأفلام التسجيلية الوثائقية عنها؛ أبدعها أصحابها بدافع من أنفسهم أو بتكليف من غيرهم، وحققوا الحلم الذي تُصبح فيه الكاميرا قلمًا؛ ومن أطرف ما شاهدته من هذه الأفلام: "الثورة الضاحكة". الذي تناول بعض مظاهر الثورة الفكاهية الساخرة.

ب- السيناريو:

ويختلف سيناريو الفيلم الروائي تمامًا عن سيناريو الفيلم التسجيلي/الوثائقي؛ ذلك إذا ما اعتبرنا جدلاً أن كل ما يكتب للفيلم التسجيلي/الوثائقي سيناريو، وهو ما يفرضه اختلاف البناء الفني لكل منهما، كما تفرضه متطلبات العمل المختلفة في كل منهما عن الآخر.

قبل كتابة السيناريو للفيلم الروائي تُكتب المعالجة السينمائية للقصة؛ والمعالجة عبارة عن ملخَّص القصة بعبارات سينمائية؛ أي بعيدة عن العبارات المجرَّدة التي لا يمكن ترجمتها إلى صورة، وعلى أساس المعالجة يُكتب السيناريو الذي يُحَدِّد كل شيء مطلوب للصورة، يُقسم السيناريو إلى مشاهد؛ يختلف كل مشهد عن الآخر في الزمان أو المكان أو فيهما معًا، ويتحدَّد زمان ومكان المشهد وحركة الممثلين، وما يدور بينهم من حوار.

ولا يبدأ تصوير الفيلم قبل أن يتم تحويل كل مشهد إلى لقطات، وهو ما يُطلق عليه التقطيع (الديكوباج) (Découpage)؛ أما في حالة الفيلم

التسجيلي/الوثائقي فقد يبدأ التصوير دون أن يكون هناك سيناريو أصلاً؛ كما فعل المخرج علي الغزولي مثلاً في فيلمه: "الشهيد والميدان". الذي صور فيه أحداث ثورة 25 من يناير/كانون الثاني في التحرير، وكان قد بدأ تصوير الأحداث لشعوره بأهميتها؛ ثم عنَّت له بعد ذلك فكرة صناعة الفيلم منها، وكذلك فعل كثيرون.

يبدأ الفيلم التسجيلي/الوثائقي عادة بتحديد الموضوع، ثم جمع ما يكفي من مادة علمية أو أدبية أو فنية خاصة به ودراستها، ثم معاينة الموضوع أي المكان أو الأماكن التي سيجري تصويرها، أو تصوير أوجه النشاط والحركة التي تجري داخلها، وبناءً على الدراسة ثم المعاينة ننتقل إلى المرحلة التالية الأهم؛ وهي إعداد المعالجة السينمائية.

وتختلف المعالجة السينمائية للفيلم التسجيلي/الوثائقي عنها في الفيلم الروائي؛ فهي مجرَّد خطوط عامة تُحيط بأبعاد الموضوع، وتكون بمنزلة خطة عمل تحدِّد ما يجب تصويره وأين، دون الاستغراق في التفاصيل الدقيقة. "لماذا؟": حتى لا يرتبك المخرج أثناء التصوير أمام الواقع المتغيِّر، حين يجد تفاصيل أخرى غير ما شاهده أثناء المعاينة؛ ففي فيلمي: "الناس والبحيرة" -مثلاً- بعض مشاهد لعمليات صيد السمك المختلفة، في المعاينة شاهدتُ بعض هذه العمليات؛ ولكن عند التصوير لم أجدها، لكني وجدتُ طرقًا أخرى، ووجدتُ فيها ما يحقق الهدف نفسه فصورتها دون الالتزام بما سبق معاينته، وإن كان هذا لا يمنع من وجود بعض الأفلام التسجيلية الوثائقية التي يُكتب لها سيناريو دقيق لتفاصيل الموضوعات المطلوب تصويرها، وذلك مع ما يصاحبها من تعليق؛ كما في الأفلام التعليمية والعلمية، وفي بعض الأحيان يكون التعليق بمنزلة سيناريو الفيلم الذي ترافقه الصورة، كما لو كانت وسيلة إيضاح لما يتضمنه التعليق؛ وهكذا قد يوضع التعليق قبل تصوير الفيلم، كما قد يوضع بعده، أو يتم الجمع بين الحالتين فيكتب من قبل، ثم يعاد صياغته بعد التصوير.

وهكذا يبدو من الواضح أن سيناريو الفيلم التسجيلي/الوثائقي، لا يُكتب غالبًا بالكامل قبل التصوير تحقيقًا لمطلب المرونة وإتاحة الفرصة للتصرُّف في مراحل العملية الإبداعية/الإنتاجية التالية؛ حيث يجري استكماله أثناء التصوير ثم المونتاج، ولا يأخذ شكله النهائي إلا مع نهاية المونتاج، فهو بمثابة عملية إبداعية متداخلة مع العمليات الأخرى طوال إجراءات إنتاج الفيلم من بدايته حتى نهايته.

ج- التصوير:

قد يجري تصوير الفيلم التسجيلي/الوثائقي بناءً على سيناريو محكم محدَّد للصورة والصوت والتعليق؛ وذلك في أصناف هذا النوع كفيلم تعليمي مثلاً، أو حتى فيلم عن الآثار؛ حيث تكون المواد المصوَّرة ثابتة وغير متحركة أو متغيرة؛ ومن ثَمَّ يجري تصويره على غرار التصوير في الأفلام الروائية تقريبًا؛ من حيث توزيع الإضاءة ووضع الكاميرا على حامل أو عربة خاصة، وإن بقي للفيلم خاصيته التسجيلية/الوثائقية بتصويره للواقع المباشر غير المصطنع؛ لكن الغالبية العظمى من الأفلام التسجيلية/الوثائقية يستلزم تصويرها الاعتماد على ما يُشبه خطة مرنة للتصوير أكثر منها سيناريو محكم، حتى تُتيح للمخرج حرية التصرُّف إزاء الواقع المتحرِّك المتغير.

وقد ترتب على هذه الحرية في التصوير تحقيق أسلوب خاص لا نجده إلا نادرًا في الفيلم الروائي، وهو أسلوب الارتجال؛ حيث يقوم المخرج أو المخرج المصور بإحلال مشاهد بدلاً من أخرى، ويُوَجِّه الكاميرا وفقًا لحركة الموضوع والهدف من تصويره دون سابق إعداد لها؛ وهي مهمَّة تتطلَّب موهبة خاصة في المخرج، لا تتوفر لكثير من مخرجي الأفلام الروائية؛ ويرجع إلى هذه الموهبة قدرة المخرج التسجيلي/الوثائقي على التصوير وسط حركة الناس في السوق مثلاً، أو في الشوارع.

وأذكر عبارة للمخرج الكبير كمال الشيخ يقول فيها: إنه تجرَّأ مرَّة وصوَّر بعض مشاهد أحد أفلامه في الشارع؛ لكنه قرَّر أن لا يفعلها إطلاقًا بعد ذلك. ومَنْ يُشاهد أفلامه وأفلام كبار المخرجين عندنا يُدرك تلك الحقيقة، وهي أنهم يُفَضِّلون تصوير كل شيء داخل البلاتوه أو الأستوديو، ومنها الشوارع والمواصلات؛ حتى يكون الأمر تحت السيطرة، ولا يُعَرِّضهم للارتجال غير مضمون العواقب.

وأذكر عندما أقدمتُ على إخراج فيلم: "صلاح أبو سيف يتذكر". بتكليف من التليفزيون المصري، لم يُخْفِ أستاذ السينما الروائية دهشته أمامي عندما ذكرتُ له أنني سأصوره في الشوارع، وفي بعض الأماكن العامة التي يتردَّد عليها؛ سألني مستنكرًا: كيف يتم ذلك؟! وحدث كما ظهر في الفيلم.

سمة أخرى من سمات أساليب التصوير في الفيلم التسجيلي/الوثائقي؛ هي: التصوير بالكاميرا المحمولة على الكتف أو على اليد، وهو الأمر الذي يتطلّبه تصوير أحداث متحرِّكة يصعب إيقافها أو التحكم فيها، ولا تنتظر تثبيت الكاميرا على حامل أو غيره؛ ولا يقدر على تحقيق هذا الأسلوب إلا أصحاب الموهبة بالإضافة إلى التدريب، وقد كان للمصوِّرين في مجال السينما التسجيلية الوثائقية في مصر الفضل في إدخال هذا الأسلوب في التصوير لبعض مشاهد الأفلام الروائية، عندما انتقلوا إليها مع زملائهم من المخرجين الشباب في بداية الثمانينيات، الذين بدؤوا -أيضًا- عملهم في السينما التسجيلية/الوثائقية؛ أمثال: محمد خان، وعاطف الطيب، وخيري بشارة.

د- المونتاج:

يُؤَدِّي المونتاج في الفيلم التسجيلي/الوثائقي دورًا أكثر أهمية مما يُؤَدِّيه في الفيلم الروائي؛ حيث يبدو الاعتماد عليه أكثر في بناء الفيلم، الذي لم يكن واضحًا بعدُ؛ بسبب عدم وجود السيناريو الدقيق، بالإضافة إلى ما يجرى من ارتجال أثناء التصوير.

يمهِّد للمونتاج في الفيلم الروائي السيناريو الدقيق، والتصويرُ الملتزم بما جاء في السيناريو، ومع تصوير كل لقطة يُصَوَّر في بدايتها على لوحة الكلاكيت رقم اللقطة؛ ومن ثَمَّ يُصبح من السهل في بداية مرحلة المونتاج ترتيب اللقطات وفقًا لأرقامها، دون بذل أي جهد إبداعي؛ وهذه المرحلة تأخذ شكلًا مختلفًا تمامًا في مونتاج الفيلم التسجيلي الوثائقي عامة؛ حيث لا أرقام للقطات، ولا التزام بترتيب سابق مكتوب، ويبقى في مخيلة المخرج وحده التصوُّر العام لبناء الفيلم؛ الذي يُحاول أن يُحَقِّقه في المونتاج بالتعاون مع المونتير.

يبدأ المخرج مع المونتير بترتيب اللقطات وفقًا لتصوره؛ وهي مهمة قد تستغرق عدَّة محاولات قبل أن يستقرَّ المخرج مع المونتير على الترتيب المناسب، وعن خبرة شخصية يكون المخرج سعيد الحظ لو وُفِّق من البداية في تحديد لقطات بداية الفيلم ونهايته، ثم يعمل بعد ذلك مع المونتير على ترتيب ما بينهما من مشاهد ولقطات؛ محاولاً الوصول إلى بناء درامي أو جمالي متصاعد من البداية إلى النهاية؛

ومن هذه الناحية تبدو أهمية مونتاج الفيلم التسجيلي/الوثائقي؛ باعتباره عملية إبداعية من دونها تكون المواد المصوَّرة مجرَّد كومة من اللقطات المبعثرة، لا قيمة لها مهما كانت جودة التصوير؛ وربما كان دور المخرج فيه أكثر أهمية من دوره في الفيلم الروائي؛ حيث يُشارك المونتير في عمليته الإبداعية من البداية حتى النهاية؛ بينما يأخذ دور المخرج الروائي شكلاً إشرافيًّا يُراجع فيه عملية المونتاج مرحلة بعد أخرى، وإن أسهم بوضع لمساته في النهاية مع المونتير.

وأذكر مثلاً ما قد يكشف لنا هذه الأهمية الإبداعية الخالصة من خلال تجربتي مع فيلم: "ألوان". الفيلم يُصَوِّر لقطات قريبة لأجزاء من لوحات الفنان فاروق حسني التجريدية الملونة؛ تجَنَّبْتُ فيها ظهور إطار اللوحات؛ حتى تبدو اللقطات جميعها كما لو أنها تفاصيل لوحة واحدة، وبين هذه اللقطات ينتقل الفيلم إلى لقطات للطبيعة في الإسكندرية عن البحر وزرقة المياه وزبد الأمواج والرمال والسماء وقوس قزح (الذي وجدته صدفة أثناء التصوير)، ويعرض الفيلم موضوعه من دون تعليق.

لم يكن سهلاً ترتيب هذه اللقطات اللونية المجرَّدة في تداخلها مع اللقطات الطبيعية؛ ولكن الأكثر صعوبة كان تحديد اللحظة التي ننتقل فيها من لقطة إلى لقطة أخرى، وليس هناك ما يُساعد على ذلك مثل وجود حركة أو تعليق، وتزداد الصعوبة بعدم استخدام الموسيقى؛ التي تساعد بالقطع على الانتقال عند لحظة معينة، وإن حاولتُ أن أجعل من المؤثرات الصوتية المتمثلة في صوت الرياح والهواء، وفي صوت هدير الأمواج، أو تدفُّقاتها على الشاطئ ما يشبه موسيقى الفيلم؛ لكن المونتير الكبير كمال أبو العلا استطاع بحساسيته الفائقة وتذوُّقه العميق للصورة أن يُحَدِّد بدقَّة لحظات الانتقال بين اللقطات، ويخلق إيقاعًا للفيلم؛ جعله أشبه بمقطوعة موسيقية بالصورة السينمائية، أو هذا ما حاولناه، وفي اعتقادي أنه لولا ما تمتَّع به المونتير من ذائقة فنية ومهارة حرفية، لما حصلنا على شيء له قيمة، أو هكذا أتصوَّر.

جماليات الفكرة في الفيلم الوثائقي

د. الحبيب ناصري

تقديم

لقد أضحى الفيلم الوثائقي اليوم شكلاً فنيًّا/بصريًّا قادرًا على منافسة؛ بل تجاوز فِعْل مَنْ يشتغل في مجال الفيلم الروائي وانتظاراته؛ وذلك راجع إلى طبيعة ما يُطرح فيه من قصص واقعية لا تخلو من حسٍّ إبداعي وإنساني؛ قصص هي اليوم تجرُّ العديد من فئات مجتمعاتنا البشرية داخل ما يُسَمَّى بهذه القرية الصغيرة؛ لتحقيق المزيد من متعة التلقّي، وقد تزداد الأمور أهمية حينما يتعلّق الأمر بمجتمعاتنا العربية؛ الباحثة عن برِّ الأمان، وذلك في ظلّ ما تعيش اليوم من أحداث ورغبة قوية، في تحولات نافعة ومفيدة لكل بنياتنا الفكرية، والتربوية، والروحية، والاجتماعية، والسياسية، والفنية.

في ظل هذا القول؛ من الممكن -أيضًا- تسجيل ازدياد الاهتمام بالفيلم الوثائقي من لدن العديد من مكونات مجتمعاتنا العربية؛ سواء مَنْ بيدهم القرار الإعلامي أم الثقافي، أم من طرف مَنْ "يتلقّى" هذه القرارات، إنَّ الحديث عن كيفية إنجاز فيلم وثائقي حديثٌ نحن في أمس الحاجة إليه، وذلك في ظلّ ازدياد الاهتمام بالفيلم الوثائقي من طرف العديد من مكونات المهتمِّين بهذا الشكل البصري والتعبيري والفني والثقافي والجمالي؛ (شركات إنتاج، مهرجانات وتليفزيونات مختصة في هذا النوع، مدارس وتكوينات متعددة تهتم بالفيلم الوثائقي.. إلخ)؛ من هنا وجب طرح السؤال النوعي؛ كيف ننجز فيلمًا وثائقيًّا؟

علمية السؤال؟

إن طرح السؤال -في أي معرفة كانت أو أي مهنة- مفاده الرغبة في "التلبس" بالعلم؛ أي بناء الممارسة الثقافية والمهنية والجمالية على روح المساءلة العلمية؛ التي من الممكن أن تُبعدنا عن "الفوضوية" والتعامل اللامهني/اللاعلمي، الممارَس في الكثير من الأحيان في مجال إنجاز الفيلم الوثائقي، وإنَّ طرح سؤال كعنوان مؤطِّر لهذا الموضوع/المادة التوثيقية المساعدة في توفير خارطة طريق لإنجاز فيلم وثائقي، طرحٌ سيُقَدِّم خدمة نوعية ومفيدة لمن يتحرَّك بالفيلم الوثائقي، ويشتغل عليه، ويكتبه، ويؤرخ له، ويوثق به.

طرح هذا السؤال هو أيضًا ينهض على رؤية تبتغي إيجاد قواسم مشتركة وبِنْيَة معجمية مهنية؛ على الأقل تحدِّد الحدَّ الأدنى مما ينبغي امتلاكه، دون الرغبة في خلق آليات نمطية وجاهزة وقابلة للتنفيذ من طرف أيًّا كان؛ وذلك مع العلم أن هامش الرؤى الإبداعية هامش يشكل جوهر الرؤية الإنجازية/الرؤيوية، وإلا أين هي بصمة كلّ مَنْ يشتغل في هذا المجال؟!

نحو رؤية جمالية لفكرة الفيلم الوثائقي

سنحاول في هذه الدراسة الإمساك ببعض العناصر؛ التي من الممكن أن تُساهم في تطوير رؤيتنا للفيلم الوثائقي، الذي نراهن عليه اليوم في أن نقول قولنا بلغة جمالية/بصرية، في أفق نأمل فيه أن يحتل الفيلم الوثائقي بعض المساحات الفارغة في مجال السياسة والثقافة والفن والتاريخ.. إلخ.

إن امتلاك التكنولوجيا بكل تلويناتها ومكوناتها، لا ولن يعفينا من تعميق أسئلة جمالية تخصُّ كيفية القبض على فكرة، يمكن أن تكون هي السبب في جعل الفيلم الوثائقي يُنْجَز بشكل ناجح، لاسيما حينما نعمقها بالبحث والدراسة وتوفير كافة الحاجيات؛ من أجل هذا سنقترح في هذه الدراسة مساهمة نتمنَّى أن تُساهم في خلق لحظة تأمُّل، في مجموعة من المصادر؛ الينابيع التي من شأنها مساعدتنا على فكرة لا تخلو من حسٍّ جمالي وإنساني وفني وثقافي، فكرة تجرُّنا كمشاهدين ومستمتعين بما نشاهد، حتى ولو -وكلعبة فنية- "ألغينا" صوت الفيلم؛ لأننا هنا سنشاهد حدوثة فنية وجمالية، مشاهدها مضمونة، مهما

اختلفت زوايا النظر والتلقي وطبيعة المتلقي ومرجعياته الدينية واللغوية والثقافية والسياسية.. إلخ.

جدوى فكرة الفكرة في الفيلم الوثائقي

إن الاشتغال على فكرة محدَّدة في فيلم وثائقي ما، من شأنه أن يساهم في تحكمنا في المحكي الذي سنحكيه؛ هل من الممكن ألا نحكي أي فكرة في فيلم وثائقي ما؟

سؤال لا يخلو من حسٍّ فلسفي، من الممكن أن ندخل هذا في باب من أبواب الارتجالية الفيلمية الوثائقية، قد تجد من يتلقاها؛ لكن لنتذكر أن المشاهدة ينبغي أن تكون لأكبر عدد ممكن من المشاهدين، وإلا فإننا سنصنع أفلامًا لثلة من المهووسين بتكسير الموجود من أجل لا شيء؛ وذلك مع العلم أن هدم الشيء من أجل البحث عما هو "أفضل" ضرورة نقدية؛ ولكن الهدم دون ذلك قد يُدخلنا في التيه.

من هذا المنطلق تأتي "شرعية" وجدوى البحث عن فكرة خلاقة، قادرة على تحقيق متعة التلقي لدى مشاهد "مجروح" بثقل الواقع وهمومه، باحثة عن لذة بصرية، جامعة بين الأم وابنها، وبين المثقف وغيره، وبين الشاب والكهل.. إلخ، وذلك في زمن نتنازع فيه على آلة التحكم الخاصة بالتلفاز حينما نكون في بيوتنا، وحتى على مستوى ما نشاهد في دور السينما، في زمن تتهاوى فيه هذه الدور، تاركة المكان للغة العقار والأرباح.. نحو مدن إسمنتية، الله وحده يعلم كيف تصير حينما ينتهي عمرها الافتراضي الإسمنتي.

إن إنجاز فيلم وثائقي إنجازٌ مرهون أساسًا بطبيعة الفكرة التي ينبغي "القبض" عليها؛ يمكن هنا تقديم مجموعة من المرجعيات التي كلما اقتربنا منها تقوَّت إبداعية الفكرة؛ الأهم هنا هو وضعها رهن إشارة القارئ بشكل عام، ومَنْ يشتغل في مجال الفيلم الوثائقي بشكل خاص؛ نقول هذا الكلام ونحن نعي قيمة فكرة الفكرة في الفيلم الوثائقي.

إن "الحدوثة" الفيلمية الوثائقية -كـ "حدوثة" مثيرة وجاذبة للانتباه- لا يمكن أن تُحَقِّق وظيفتها الإبداعية بمعزل عن فكرة لها قيمة إنسانية؛ قيمة تجعل الفيلم الوثائقي قادرًا على مواجهة لغة المحو، التي تدخل العديد من الأفلام في خانة

الاستهلاك المباشر اليومي؛ ما الذي يُعطي لعمل فني ما قدرة البقاء والتداول، وتوليد كتابة ثانية على هامش الكتابة الأولى؟

من أجل هذا سنحاول تقديم ما يمكن تسميته: "حقول فكرة الإبداع الفيلمي الوثائقي"، ونقصد بهذا تلك المجالات التي هي دومًا مفتوحة لنا؛ لكي تمدنا بفكرة لها ميزها وقيمتها الإبداعية؛ بل هي السند الأول للمضي في اتجاه تحقيق إبداعية الفيلم الوثائقي؛ خصوصًا حينما نتملك القدرة على تعميق إبداعية الفكرة بإبداعية الأدوات والوسائل التي تُخرج الفكرة من مجالها/حقلها هذا؛ لكي ننجزها بشكل يسمح بتلقيها وفق شروط إبداعية/جمالية مولدة لمتعة التلقّي.

مرجعيات للكتابة الفيلمية الوثائقية

عديدة هي المرجعيات المساهمة في تحقيق ما قدمنا هنا، ومن أهمّ هذه المرجعيات -في اعتقادنا- نجد:

1. الطفولة

مرجعية الطفولة مرجعية إنسانية/جمالية بكل المقاييس، هي مرحلة توحد متعة التلقّي لدى جميع البشر؛ فكرة مستمدة من مجال الطفولة بكل أنواعها وذكرياتها الجميلة؛ بل حتى لو كانت أليمة مستعصية الحكي،[1] فكرة من الممكن أن تُحَقِّق ما يلي:

أ- براءة المحكي.

ب- براءة الحاكي.

ج- عودة المتلقي إلى زمن المحكي والحاكي.

الطفولة هنا تُصبح قادرة على تخصيب الفيلم الوثائقي بوقائع، تدفعنا إلى "توقيف" زمننا المستمر نحو البحث عن "الزمن المفقود"؛ زمن الطفولة، وكل شيء هنا يُصبح متميزًا بالانسياب والعاقد الضمني بين مبدع الفيلم ومتلقيه، مهما كانت وضعية المتلقّي العمرية والنفسية والاجتماعية؛ بل هنا فكرة الطفولة توحدنا جميعًا،

(1) عبد الكبير الخطيبي، الذاكرة الموشومة، ترجمة بطرس الحلاق، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1984)، ص13.

وتُدخلنا في مجال الأحلام بمفهومها اللاواعي والواعي؛ أي أحلام الليل واليقظة، وتجعلنا في وضعيات تلذذية لما نشاهد؛ بل لما نتقاسمه هنا؛ ملكية الفكرة هنا وعلى الرغم من كونها "مسجلة" في ملكية صاحب الفيلم؛ لكنها تندرج ضمن المشترك، أي المشترك الإنساني.

أن نحكي عن طفولتنا معناه أننا نرغب في العودة إلى مرحلة العفوية واللاقصدية، والتخلّص من "عنف الزمن"، ومن خطيئته الملتهبة، نحو رغبة في توقيف كل شيء، والعودة إلى الوراء؛ الطفولة هنا تُصبح مادة فيلمية وثائقية توثيقية لما عشناه، في ضوئها نتمرَّد على الحاضر، و"نهزم" ما ينتظرنا في المستقبل؛ بهذا النوع من الأفلام الوثائقية، نخلق السكينة لنا جميعًا؛ سواء لمن يكتب، أو لمن ينتج، أو لمن يخرج، أو لمن يشاهد، أو لمن ينقد.. إلخ. الفرجة -ووفق هذا المعتقد- مضمونة للجميع.

2. محيط العائلة

أقرب القصص الإنسانية، إلينا ما نعيشه كعائلة في محيط اجتماعي ما؛ العائلة -وفي نظر السوسيولوجيين- هي نواة المجتمع، كلما استطعنا الإمساك ببعض قصصها، استطعنا البحث عن مكانة نوعية في التلقّي العائلي للفيلم الوثائقي، العائلة مجال خصب للأفكار، لنستحضر أبرز مكونات العائلة في هذا العالم؛ سنجد بكل تأكيد الأم والأب؛ هنا أستحضر فيلمًا وثائقيًا لمخرجه المغربي حكيم بلعباس "أشلاء"، فيلم بُني في كتابته عن حياة أبيه وأمه في حياتهما؛ بل تتبَّع الأب إلى لحظة موته، أستحضر هذا الفيلم وكيفية انتزاعه للجائزة الكبرى في مهرجان وطني، فيلم جعلنا جميعًا نوقف أزمنتنا المبعثرة في الحاضر؛ لكي نبحث ونعود إلى دفء أبوينا، على الرغم من كون رؤوسنا اشتعلت شيبًا، الشيء نفسه نستحضره في فيلم وثائقي فرنسي آخر حصد العديد من الجوائز داخل فرنسا وخارجها، ويتعلق الأمر بالفيلم الفرنسي: "بين الجبال السوداء"، لمخرجته هوفمان؛ حيث استحضرت قصة والدها وأصدقائه، الذين اشتغلوا بمناجم الفحم، وكيف تقهقرت بهم الأوضاع؛ ليجدوا أنفسهم خارج أي اهتمام حكومي.. إلخ. من خلال هذا الفيلم استمتعنا بقصة عائلة فرنسية منجمية، وطبيعة العلاقات بين الأم والأب والابنة (المخرجة)،

في سياق هذا العمل المنجمي؛ بل من خلال الفيلم استطعنا تحقيق إطلالـــة عائليـــة تخصُّ بعض العائلات العربية (المغرب وتونس والجزائر)، بجانب الأم والأب تحضـــر قصص بقية العائلة من إخوة وأجداد.. إلخ، بكل تلويناهم وقصصـــهم وعلاقـــاهم وأسرارهم العائلية، ورؤاهم لذواهم ولبقية أفراد العائلة.

3. قصص الناس

قصص من الممكن أن نُمسك بها من خلال:

أ- الأخبار السمعية أو البصرية، أو كلاهما.

ب- محكي الناس في المقاهي والمطاعم.. إلخ.

ج- محكي الناس في الأحاجي والحكايات والغناء والفنون والسير الشعبية.[1]

د- طقوس وعادات الناس (زواج، طلاق، أعراس، أعياد.. إلخ).

هـــ- رسائل الناس، وقد كانت في الماضي خطية مكتوبة بنوع من الحـــنين، وهي اليوم تعرف نوعًا من التطوُّر في ضوء الرسائل الرقمية.

بناء على هذه المرجعيات سنلمس وبوضوح أنها مرجعيات خصـــبة؛ منـــها ننحت أفكارًا فيلمية وثائقية متعدِّدة، لها القدرة على جذب المتلقِّي بكافَّة أنواعـــه وأطيافه؛ بل ستساعدنا في خلق نوع من الكتابة الفيلمية الوثائقية؛ التي لا تخلو من شاعرية دالة وفاعلة في مجتمعاتنا ككل، والعربية على وجه الخصوص؛ كمجتمعات "لابد" أن تؤدي وتحتل فيها هذه الأفلام الوثائقية أدوارًا ومساحات عديدة فارغة؛ بل لعمري من الممكن أن تقوم بدور فعَّال في تنمية وتقوية قدرات هـــذا المـــواطن العربي؛ وذلك في زمن نجد سياساته تحتاج بدورها إلى هذا التلقِّي الفيلمي الوثائقي الثقافي، وذلك في أفق أن تُصبح لذاكرتنا السياسية العربية مرجعية ثقافية فنية جمالية إنسانية.

إن الاشتغال على هذه المرجعيات -كمرجعيات للاستئناس- يمكن أن تساهم في الارتقاء بطبيعة الأفلام الوثائقية في بلداننا العربية وتطورها؛ حيث إننا أصـــبحنا كمخرجين أو كباحثين أو كمنتجين أو كنقاد.. إلخ مطالبين بضـــرورة تخصـــيب منتجاتنا الفيلمية الوثائقية العربية وتجويدها وتطويرها؛ حتى تكون أكثر "نفعية" لهذا

(1) أكرم قانصو، "التصوير الشعبـــي العربـــي"، عالم المعرفة، العدد 203 (1995).

المواطن العربـــي، وفي ظلّ العديد من التحديات التي يعيشها، وفي ظلّ هيمنة الزمن السياسي العربـــي على الزمن الثقافي والفني والجمالي، من الممكن هنا أن نـــراهن على قيمة قيم الفيلم الوثائقي الإبداعي الموجه له، الناهض على مرجعيات تســـتمدُّ بعض عناصرها مما طرح هنا وهناك.

نقول هذا الكلام ونحن نعي علاقتنا كمواطنين عرب مع العديد من وســـائل الإعلام العربية والغربية؛ التي أصبح همها الوحيد تسويق منتجات "تبضيعية"، طبعًا هنا نستثني كل المرجعيات الإعلامية العربية الواعية بقيمة تطـــوير قـــيم المتلقـــي العربـــي.[1]

إننا اليوم في أمسِّ الحاجة إلى نوعية فيلمية ووثائقية تُمسك بمرجعيـــات فنيـــة وإنسانية وجمالية؛ نوعية تذوب فيها بعض الحدود الفاصلة بين خطابات الفنـــون؛ حيث تعايش الشعري مع القصصي الفيلمي الوثائقي وبجانب التشكيلي.. إلخ، كل ذلك ضمن رؤية فنية وثائقية، تحتل فيها الصورة السيميولوجيا الأولى؛ بـــل كـــل شيء هنا سيصبح بمثابة شخصية حكائية؛ زمنًا كان، أم مكانًـــا، أم شخصـــيات آدمية، أم أشياء.. إلخ؛[2] بل حتى الصمت هنا يُحَقِّق وظيفته، متعته الدالة، ويتحوَّل إلى لغة فيلمية دالة. مرجعيات مثل هذه وأخرى قادرة -أيضًا- على توليد لحظات إلهامية،[3] لا تخلو من حسٍّ روحي، مولد للغة كتابية بالصورة، حاملـــة بمـــا هـــو أجمل.[4]

---

(1) المهدي المنجرة، قيمة القيم، (المركز الثقافي العربي، ط1، 2007)، ص7 وما بعدها.

(2) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد (دار الكـــلام، 1990)، ص24 وما بعدها.

وانظر -أيضًا- في هذا المجال:

- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلســـا، (المؤسســـة الجامعيـــة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982).
- غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، (المؤسســـة الجامعيـــة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982).

(3) عدنان مدانات، وعي السينما، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2010)، ص146 وما بعدها.

(4) مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة: فريد المـــزاوي، (دمشـــق: المؤسسة العامة للسينما، 2009)، ص146.

على سبيل التركيب

من خلال هذه الدارسة المقتضبة نستخلص مدى أهمية البحث عن مرجعيات متنوِّعة، تُشَكِّل مادة فيلمية وثائقية نحن في أمسِّ الحاجة إليها في وطننا العربي؛ مادة من شأنها إغناء وتخصيب الفيلم الوثائقي العربـــي، وجعله أكثر جمالية وإبداعية.

إن الحديث عن أهمية الفكرة في الفيلم الوثائقي، حديث من الممكن أن يُسعفنا في تطوير وتقوية علاقات كل المشتغلين في مجال الفيلم الوثائقي، ومَنْ يتلقّى هـــذا المنتج الفني/الجمالي/الإنساني؛ بل إننا نؤمن أشدَّ الإيمان بضرورة تشبيك العلاقـــات المهنية والعلمية والبحثية والأكاديمية وتقاسمها وتقويتها، وهذا في أفق البحث عـــن مادة فيلمية وثائقية، تُساهم في رفع ذوق المتلقّي، وإكسابه عُدَّة "تلقيحية"، ضـــدَّ كل أشكال "التعفن" البصري، الذي يستهلكه مواطننا العربـــي على مدار العديد من الساعات، وهذا استهلاك من شأنه أن يُوَلِّد "رؤية" نمطية سلبية لدى المتفـــرج العربـــي.

حول إشكالية كتابة
"نص" الفيلم الوثائقي

قيس الزبيدي

لماذا نعبّر بالوثائقي وليس الروائي؟

لم توجد السينما -حسب كراكاور- لتتجاوز مادَّة الواقع؛ بل لتسجل مادة الواقع وتحترمه؛ فالفيلم مهيأ بشكل فريد لأن يرصد الواقع الطبيعي ويكشفه؛ ومن ثَمَّ ينجذب نحوه، وعلينا البحث عن قصص مكتشفة وليس عن قصص مختلقة؛ قصص لا يجوز لأحد اختلاق حبكتها؛ بل يكتشف القصص التي تُصنع من الواقع نفسه، ولا شك أن الهدف الرئيس من فرضية كراكاور حول علاقة الفيلم الوثيقة بالواقع هو إعلاء مكانة الفيلم التسجيلي.

نؤكد من جديد أن فنَّ الفيلم يتشكَّل من جنسين فنيين: تسجيلي واقعي، وروائي خيالي، وبقدر ما هما متشابهان فإنهما -أيضًا- مختلفان في جوهر سردهما للمادة وطبيعتها التي يتناولانها، ويتفرَّع من كل منهما أنواع أخرى، وتعرف السينما المعاصرة تداخلًا وتشابكًا وتمازجًا لأنواع هذين الجنسين الأساسيين نتاجًا لتركيبهما المعقد.

وقاد تاريخ تطوُّر المنهجين في السينما إلى طريقة تسجيلية في التعبير السينماتوغرافي تجعله يغوص في قيم بنية الواقع العميقة، وطريقة روائية موازية تجعله يغوص في بنية الواقع السطحية، وسار تاريخ السينما في طريقتين؛ أولاهما: تُسَجِّل وتُوَثِّق صور الواقع المرئي؛ وفقًا لمنهج تنظيم المادة المنتقاة من الواقع، وثانيتهما: تسرد وتروي صور نموذج خيالي حي متحرِّك؛ وفقًا لمنهج يعتمد إعادة بناء لمادة الواقع ومحاكاته.

المنهج الأول: يكتشف طبيعة الوسيط السينمائي، ويستخدم وسائله في تسجيل ظواهر حياتية مختلفة ومتنوِّعة بصريًّا، والمنهج الثاني: يكتشف الوسيط السينمائي، ويستخدم وسائله في ترجمة نصوص مختلفة ومتنوعة بصريًا.

منهجان في طريقة الإنتاج يختلفان؛ الوثائقي يستند إلى المونتاج تمامًا، والروائي إلى تصوير السيناريو تمامًا. الوثائقي ينشغل بعرض "الموضوع" الدرامي، والروائي ينشغل بتطوير "حبكة" الحدث الدرامي. وهذا الاختلاف الجوهري في أسلوب التناول يحدِّد طريقة في الإنتاج مختلفة تمامًا.

ولأن مخرج الفيلم الوثائقي بعكس مخرج الفيلم الروائي يفتقد التوتر في صياغة حبكة الحدث؛ لأنه لا يتمسَّك بتنفيذ سيناريو ثابت وحازم؛ بل بمعالجة موضوعه السينمائي دراميًّا بشكل أقل أو أكثر وفقًا لطبيعة نص بسيناريو مفتوح ومتحرك، فإنه يكسب في الوقت نفسه حرية تُمَكِّنه من استخدام وسائل تعبيره بشكل تعبيري أصيل؛ فهو -مثلاً- غير مجبر على تقديم تتابع أحداث موضوعه بصرامة؛ بل يستطيع أن يُقَدِّمها بطريقة متعدِّدة الأوجه، ويُغَيِّر من أسلوب تتابعها وسرعة إيقاعها كما يشاء، ولأن صوره لا ترتكز على الحوار، فهو يستطيع أن يُجَرِّب بشكل مبتكر استعمال الصوت الأصلي والتعليق.

المهم بالنسبة إلى مقارنة مخرجه بمخرج الفيلم الروائي هو حريته العظيمة في التأويل والتفسير؛ لأن التأويل أولاً -أي المونتاج- هو ما يُضفي حيوية على موضوع الفيلم الذي يُخرجه؛ غير أننا مع هذا نجد كثيرًا من الأفلام الوثائقية تشتمل على حدث درامي، وكثيرًا من الأفلام الروائية تشتمل على سمات ذات طابع وثائقي؛ لهذا يتفاقم ويتعقَّد الاختلاف أكثر فأكثر.

بيَّن ألبيرتو كافالكانتي أن أفلامه الوثائقية كانت تميل باستمرار إلى جمالية الفيلم الروائي؛ فقد أكَّد ذلك في عام 1960 بقوله: نحن اليوم في عملية تركيب؛ حيث بدأت الاتجاهات ينفصل بعضها عن البعض، ويتداخل بعضها في البعض، وأخذت أساليب التعبير يهاجم بعضها البعض.

وقد أدَّى مثل هذا التداخل وأشكاله المتنوِّعة دورًا بارزًا في أسلوب السرد السينمائي؛ ولعلَّ مرجع ذلك التداخل هو قدرة السينما على إعادة بناء الواقع، وعلى ارتباطها المباشر بالواقع؛ من هنا قاد ما يسمى المصداقية الفنية في تناول

المواضيع الواقعية على أساس جاذبية السينما إزاء الواقع عمومًا، وعلى أهمية الالتزام بمنهج الصدق الفني خصوصًا في تناول المواضيع الاجتماعية والسياسية الراهنة.

يركز التسجيلي على ما هو موضوعي وحيوي؛ لهذا نجده يُنَقِّب في عالم حقيقي، ويبحث عن أحداث حقيقية وقضايا واقعية، وصراعات حقيقية، وعوالم حقيقية، ومشاعر حقيقية؛ أي دون ما هو من نسيج الخيال؛ لأن الأفلام التسجيلية ترتبط أصلاً بموضوعها الرئيس، وهدفها التمسك بالنزاهة في تصوير أحداثها الوقائعية؛ لأن المصداقية هي جانبها الأهم.

لقد احتفت بعض النظريات السينمائية بمادة السينما الخام؛ التي تُسَجِّل العالم المادي والأشياء والأماكن والناس الحقيقيين، وتعتبرها واقعية في الأساس، وتأتي دلالة العمل الفني وترتبط مباشرة بالدرجة التي يتعامل فيها الفنان مع مثل هذه المواد؛ أما تلك النظريات السينمائية التي ركَّزت أولًا على سلطة صانع الفيلم في تحوير الواقع أو التلاعب فيه، فكانت في الأساس نظريات تعبيرية؛ أي أنها تُعنى بتعبير صانع الفيلم للمواد الخام أكثر من اهتمامها بالواقع المصوّر نفسه؛ وهكذا صبغت نظرية الفيلم بأكملها تقريبًا؛ التعارض القائم بين الواقعية والتعبيرية، وسيطر هذان المنهجان على تاريخ نظرية السينما وممارستها منذ عهد الأخوين لوميير (اللذين خضعا لهاجس نقل المواد الخام على الفيلم)، وميليه (الذي كان مأخوذًا بشكل واضح بما يمكن عمله بالمواد الخام).

ما الشروط الفنية للروائي أو الوثائقي؟

البداية هي اختيار الموضوع -وكما أكد بول روثا- "يأتي كل فيلم بمشكلة جديدة وفقًا للموضوع الذي يعالجه، ووفقًا للموضوع الذي يجد حلولاً لإنجازه"، لنأخذ مثلاً:

هل يمكننا -مثلاً- أن نصنع فيلمًا روائيًا عن إنشاء الخط الحديدي الحجازي في العام 1864؟ في هذه الحالة يكون الموضوع مجرَّد خلفية للقصة نستنبطها من الموضوع، ونسردها خياليًّا دون أن يكون الهدف من سردها التاريخي حقيقيًّا؛ إنما يكون قصة مختلقة بغضِّ النظر عن مدى اقترابها من موضوعها التاريخي الديني

والسياسي؛ كيف؟ لنُجَرِّب ونأخذ موضوع فيلم تمَّ إنتاجه من قِبَل برنامج: "تحت المجهر" في الجزيرة الإخبارية:

أثناء العمل على فتح قناة السويس -التي ربطت بين البحر الأبيض المتوسط والبحر الأحمر- وُلدت فكرة إنشاء الخط الحديدي الحجازي في العام 1864، باقتراح من مهندس أميركي من أصل ألماني؛ يقضي بمدِّ خطٍّ حديدي يربط بين دمشق وساحل البحر الأحمر، ثم أُعيد طرح المشروع في الأستانة في العام 1880، مع بعض التعديلات التي تقضي بمدِّه من دمشق إلى الأراضي المقدسة، والهدف أن يُسَهِّل إنشاؤه نقل الحجاج إلى أرض الحجاز، غير أن الأهداف (السياسية والعسكرية) لم تكن أقل أهمية من الهدف الديني؛ إذ كان من مصلحة الباب العالي ربط الولايات العربية التابعة للسلطنة العثمانية بشبكة خطوط حديدية؛ لكي يَسْهُل السيطرة عليها، وتأمين الإمدادات من مؤن وعتاد للحاميات العسكرية التركية في الولايات.

افتُتح الخط رسميًّا باحتفال مهيب في الأول من سبتمبر/أيلول 1908، ودُشِّنت أول رحلة على الخط الحديدي الحجازي بين دمشق والمدينة المنوَّرة، واستغرقت خمسًا وخمسين ساعة؛ بينما كانت تستغرق أربعين يومًا، وبعد تدشينه بسنة واحدة تم خلع السلطان عبد الحميد؛ لكن الخط استمرَّ بتسيير رحلاته -قبل أن يتوقف نهائيًّا- في نقل التجار والحجيج بين دمشق والمدينة المنورة ما يقارب تسع سنوات.

إن معرفة الفنان للحياة التي تُؤَدِّي دورًا مهمًّا في نشاط العالم لا تعطي وحدها الشيء الجوهري؛ لأنه بحاجة إلى ذلك التلاحم والوحدة بين المعرفة والتقويم بين الذاتي والموضوعي؛ كما أن دراسة العمل الفني وتحليله يجب أن تجمع بين مجالات ثلاثة وتوضح قوانينها التي تحدِّد بدورها: ولادة وتشكيل العمل الوثائقي الفني، طبيعة بنية العمل الوثائقي الفني، استقبال العمل الوثائقي الفني. إن كل فيلم وثائقي هو بحث دؤوب عن الحقيقة، أو هكذا يجب أن يكون؛ وبما أنه يقوم على الحقيقة فيجب أن تتوفر فيه الشروط التالية:

- موضوعه حقيقي وموثق، ويمكن التأكد من صحة واقعيته.
- أنه يعرض الأحداث والأفعال كما وقعت بدقة وأمانة.
- أنه بحث عن الحقيقة وتقديم براهين بأمانة عن دليل وجودها.

إن فيلم: "مَنْ أسكت الصافرة" لا يكتفي طبعًا بمسألة تاريخية إنشـاء الخـط فقط، وإنما يكشف -أيضًا- الأهداف السياسية من إنشائه، والأهداف السياسـية من تعطيله؛ إن كل فيلم هو تجربة سينمائية خاصة تختلـف عنـها في أي وسـيط تعبيري آخر، وإن أفضل الأفلام التسجيلية هـي أفضـل لـيس لأنها الأكثـر تضمنًا للمعلومات، أو الأكثر إقناعًا، أو الأكثر فائدة؛ بل لأنها الأكثـر إبـداعًا، وتأثيرًا، وتضمينًا للوثائق البشرية القيمة، التي يمكن صنعها من خـلال الأحـداث الموثقة فيها.

هل هناك خيارات جمالية لمخرج الوثائقي؟

الإنسان الموهوب يصنع ما يريد لكن العبقري يصنع فقط ما يقدر عليه.

اليو كاربينتر كاتب كوبي

مصطلح الوثائقي/التسجيلي هو في الأساس أقدم من المصطلحات المتداولـة، التي أصبح منها اليوم ما يسمى: "أفلام لا خيالية"، و"أفلام وقائعية"، أو أكثر مـن ذلك "أفلام عن الحياة"؛ ففي تاريخ السينما اعتبر جون غريرسون أول مرَّة في العام 1926 فيلم "موانا" لروبرت فلاهرتي بمنـزلة إعداد بصري لأحداث يوميـة ذات أهمية وثائقية؛ تُسَجِّل مصير صبـي وعائلته البولينيزية.

وتأتى على هذا المفهوم في البداية أن يُؤَكِّد نوعية مصداقية مميزة؛ لا تتعارض ومتطلبات الواقع السردية المتعارف عليها في التدخل المشهدي في مـادة الوقـائع الراهنة، وفي وقت لاحق عرَّف غريرسون الفيلم الوثائقي بقوله: "إنه المعالجة الخلاقة للأحداث الواقعية". وأضاف رفيق دربه بول روثا: "إن جوهر الوثائقي يتحـدَّد في تحويل مادة -واقعية- راهنة إلى دراما".

إن الجهود التي سعت إلى تغيير كلمة تسجيلي بتعاريف أخرى اعترتها بعـض الإشكاليات؛ كما أن مَن استعمل بدل كلمة تسجيلي مفهوم: "فيلم لا خيالي" قاد إلى سوء فهم يقول: إن الأفلام كلها التي لا تعمل بالخيال -وهو أمر مسـتحيل- هي أفلام حقيقة. بينما الأفلام الأخرى كلها أو معظمها هي أفلام غير حقيقيـة؛

لأن الأفلام التسجيلية التي تنظم مشاهد وتركيبات في لحظة وقوع الأحداث لا يمكنها أن تقتصر على واقع مصور سينماتوغرافيًّا؛ ولأن الفيلم الروائي الخيالي يُسَجِّل كذلك الواقع المُعاد تمثيله بالصور السينماتوغرافية.

بيلا بالاج هو أول من كتب عن درامية سيناريو الفيلم الروائي وأهميته، وقد أكد صنف السيناريو كنوع أدبي جديد له قوانينه الدرامية الخاصة، ووجد أن شكل السيناريو الجديد سوف يرسم تاريخ السينما، ويرسم تاريخه الخاص، ومن هنا يخرج الفيلم من عزلته، ويصبح نوعًا أدبيًّا معترفًا به.

أولاً علينا أن نجيب عن بعض الأسئلة الحاسمة تحديدًا في صناعة الفيلم الوثائقي؛ الخطوة الأولى هي أن تلتزم منهجيًّا، بطريقة تفكير وثائقية؛ منطلقين معرفيًّا من خصوصية لغة الفيلم الوثائقي (البصرية/سمعية) وثائقية على أن تكون خياراتنا الجمالية خيارات ملتزمة بتطور كل تلك الأساليب الوثائقية الخصوصية الشرعية، التي تمَّ إنتاجها وابتكارها في الماضي، وتبتكر -أيضًا- في الحاضر، خصوصًا أن المبدأ الأول باختصار هو أن الوثائقي مشروع جمالي في ذهن صانعه؛ لكنه مرتبط بما تُوَفِّره معطيات الواقع، وبما أنه ليس مجرَّد توثيق لهذه المعطيات الملموسة؛ بل هو إضافة إلى مصداقية تسجيلها، إلا أنه بمنزلة صدام بين التصوُّر الذهني وبين تجسيد صوره فنيًّا في صيغة وثائقية وجمالية مميزة، لا تُسَجِّل ما هو واقعي، وإنما تحويل مادته الواقعية بشكل مبتكر وخلاق إلى دراما.

تحدث رومان كارمن عن سيناريو واحد من أفلامه: كنا نعمل على السيناريو أو مخطط أفكارنا قبل أن نبدأ العمل، وكان عملنا مع الكتاب يستغرق حوالي شهر واحد؛ لكن الحياة كانت تُصَحِّح دائمًا مخططنا، وهكذا يجب أن يكون.

وإذا عُدنا للنظرية الدرامية التي انشغلت بالسؤال حول خصوصية ومضمون وبنية العرض المميزة؛ فإنها أكدت في كثير من الأحيان أهمية "نص" ونوعية الفيلم الوثائقي، ومستوى جمالية "عرض" مضمونه الاجتماعي، وكيف يحاول العمل الوثائقي أن يُوَفِّق بينهما، أو أن يخلق بينهما حالة من الصراع والتصادم.

من ناحيتي أعتقد أن كل فيلم وثائقي عليه أن يمتلك تصوُّره الفني والدرامي. بول روثا. لنأخذ مثلاً قصة لويزيانا التي تعد دراما واقعية:

الإخراج والمونتاج يجب أن يبقيا خلال كل فترة الإنتاج مرنين؛ لكـي تـتم مراعاة المشاكل التي تنشأ من الأحداث الحقيقية؛ أما إذا بقي الحدث نفسـه ثابتًـا فستبقى المشاكل المونتاجية في الحالتين غير متغيرة في الأساس.

إن السرد الشعري للأحداث الحقيقية يجب أن يحتفظ بعفوية الأحداث نفسها وتلقائيتها في كل الأحوال؛ لهذا كان فلاهرتي -مثلاً- يُخَطِّط سـير الحـدث في أفلامه بشكل غير مفصل في السيناريو الوثائقي، ويبحث في الواقع عن مـا هـو تكويني وما هو تشكيلي؛ أي أنه كان يستعمل مسودة حدث موجزة ومرنة؛ ليبين شكل فيلمه ووحدته؛ لكن دون أي تحديد سيناريو تصـوير مفصـل أو محـدد المشاهد؛ فالوحدات وفي حالات كثيرة تتابع السرد الدقيق كلاهما يحصل في غرفـة المونتاج.

تقول هيلين فان دونغن: لم يكن بين أيدينا لفيلم قصة لويزيانا سيناريو جاهزًا، وعوضًا عنه كان بين أيدينا نص فيلمي بصري، الهدف الأساس منه أن يجعل القصة مفهومة.

لقد اعتاد فلاهرتي أن يقول لريشارد ليكوك: يجب أن تكون عنـدنا طريقـة لنرى ما نريد؛ متى نريد وأين نريد. وذلك هو طبعًا ثمن معقول بالنسبة إلى حقيقـة إنجاز الفيلم غير الخيالي، وكان المخرج الفرنسي روبرت بريسون يقول: اجعل مـا هو مرئي كما لو أنك لم تكن قد رأيته أبدًا؛ بحيث يبدو كما لو أن أحدًا غيرك لم يره من قبل. أما المخرج الروسي يوتكوفيتش يقول: "إن ما يميز عملنا الإبداعي هو مزيج مركب مَّما هو غنائي شاعري وعاطفي وجداني والتزام اجتماعي".

هل مخرج الوثائقي كالرسام؟ ولماذا هذا الخوف من التخيُّل والتجريب؟

تجربة فيلم جمالي عن اللون في الفن التشكيلي:

"ألوان"

كتب الناقد الإيطالي ريجينالد كولي عن موضوعه الألوان عند الفنان العراقـي جبر علوان التالي: ثمة ازدواجية توحي بها انبثاقات فورية، مفرطة وتامة التطـور، هذه الازدواجية ماثلة بوضوح في الفنان نفسه؛ فهو يتحسَّس جمال "غربنا" الـذي

يُغَذِّيه، وهو مخلص لغنى "شرقه" الذي يجعله يعيش...

وقد تبنينا وجهة النظر هذه كفكرة للفيلم؛ بحيث تعبِّر "الفكرة الفنية" عن التفاعل الثقافي وتأثيره الغني في عمل الرسام. كيف؟

يقف الرسام أمام لوحة بيضاء في مرسمه في روما، وهو يحاول البحث عن أول لون ينشره فيها، اللون الأحمر مثلاً، والذي يأخذ بالانتشار على أول مساحة في اللوحة ويأخذ كثافته، تتوقف الريشة برهة، فيأخذ الرسام في تأمل لونه؛ وكأنه يعرفه ويتذكره ويتأمله، عندها تتابع مجموعة من لوحات، سبق له أن رسمها، وهيمن فيها اللون نفسه.

يتأمل الرسام لوحته في صالون عربي قديم في دمشق، وقد انتشر في مساحة فيها لون أزرق مثلاً، وتبدأ ريشته في معالجة اللون، الذي يروح الرسام يتأمله برهة، عندها تتابع مجموعة لوحات، سبق له أن رسمها في دمشق، وهيمن فيها اللون نفسه بتنويعات مبتكرة.

في الختام تنتهي اللوحتان وتتناوبان وتتجاوران؛ ومن ثَمَّ تأخذان مكانيهما اللائق بين مجموعة من اللوحات في معرض خاص للرسام في دمشق، وينتهي الفيلم بسكوينس إيقاعي لوني/موسيقي تتداخل فيه وتتجانس مقاطع من لوحات عديدة للرسام، كما تزامنه تيمتان شعبية موسيقية، عراقية وسورية؛ لِيُعَبِّر هذا السكوينس عن مغزى الفكرة الفنية للفيلم في:

رسم العلاقة الواضحة في عملية الإبداع الفني عند الرسام؛ وذلك عن طريق توضيح التشابه والاختلاف في أعماله التشكيلية عبر المقارنة البصرية للمشاهد، بين تأثير البيئتين؛ الإيطالية والعربية المختلفتين والمبتكرتين، إضافة إلى تأثير ذاكرة الفنان في ألوان وأسلوب الرسام.

أما يوريس إيفنس فقد وضح أن منهج الوثائقي هو ببساطة يشبه طريقة البحث الطبي السريري؛ عملية خلاقة تتوغل بعمق في جوهر الأشياء، وسبق لجون غريرسون أن اكتشف أنه حتى الأفلام السياسية البريطانية كانت تتشكل بذات نزعة الأفلام الفنية والتجريبية، وعقَّب وقتئذٍ قائلاً: "الوثائقي الذي ليس بوسعه أن يصور فيلمًا عن الربيع هو ليس وثائقيًّا".

كيف يكتب مشروع الفيلم الوثائقي؟

يعتمد الفيلم الوثائقي على قصص أناس من الحياة الحقيقية، وتتضمن مواضيعه أفكارهم الخاصة؛ لهذا يجب أن يكون نص الفيلم مرنًا، خاصة في بداية الضلوع بالمشروع؛ بحيث يتم التركيز في البداية على نص التصوير، وفي النهاية على نص المونتاج.

في البداية يتم اختيار الموضوع، ويتم عندئذٍ إعداد البحث الكامل حول الموضوع كمشروع للفيلم الذي يُراد إنجازه؛ فالأفلام الدرامية تحتاج إلى شخصيات شيقة وصراع وحبكة، وعلى العكس من الأفلام الروائية الخيالية يحصل كل شيء فيها بشكل طبيعي دون توجيهات إخراجية.

مهم أن نعرف:

- كيف يتشكّل "نص" الفيلم الوثائقي؟
- كيف يُعَدُّ "نص" التصوير الأول؟
- كيف يُعَدُّ "نص" المونتاج الأخير؟

حول الموضوع وأحكامه

يأخذ التسجيلي مادته من الواقع؛ فالناس والبيئة والوقائع يجب أن تكون كلها صحيحة، بمعنى آخر أن تكون حقيقة؛ لأننا حينما نُؤَكِّد حدوث أمر ما فهذا يعني أنه حقيقي، وكما يُوَضِّح قاموس لالاند فإن مفهوم الحقيقة له خاصية كل ما هو حق، الحقيقة قضية صادقة، الحقيقة ما تمت البرهنة عليه، الحقيقة شهادة الشاهد الذي يتكلم عما رآه أو ما سمعه، الحقيقة هي الواقع.

كما أن شروط مصداقية الحقيقة هي ما يُعطي الفيلم التسجيلي نوعيته، على الرغم من أن التسجيلي لا يُعيد إنتاج الواقع الخارجي؛ إنما ينتج واقعًا جديدًا عبر خصائص جديدة يبتكرها، وعلى الرغم من أن كل تقديم فيلمي خلاق للواقع يتضمن تأويلاً، ويُقَدِّم وجهات نظر تُغَيِّر من وعي المتفرج؛ فإن كل إبداع فني إنما هو في الأصل صراع محاكاة بين صورة فنية ضد صورة موضوع مقلدة.

وإذا كان جوهر الذات يُشْتَقُّ من مجموع الخواص، ويجعلها تشيع الحياة في العالم؛ فإن ماهية الموضوع ومادته هي التي تكمن في الأشياء ذاتها، ويقترن اللقاح

بين الذات والموضوع إلى تلك الدرجة التي تجعل منهما لحمة من سقوط الذات وذوبانها في الموضوع، الذي تُعيد خلقه، وتبحث عن نفسها فيه؛ وتصبح وحدة العمل الفني هي المملكة التي يتحقق فيها التوافق بين الذاتي والموضوعي، بين الوجداني والعقلي، بين الفردي والاجتماعي، بين الروح الإنسانية والطبيعة.

في مرحلة الإنتاج الأولى يتمُّ بداية اختيار الموضوع، ويبدأ إعداد البحث الكامل عن مادته الشاملة، ويستنبط بعدئذٍ من دراسة البحث المُعَدِّ التصوُّر الخاص الذي يصاغ في فكرة فنية، تكون بطبيعة الحال مبتكرة ونادرة، تساعد في خطوات لاحقة في تحديد الملخص أو السنوبس وصولاً إلى المعالجة الفنية الرئيسية؛ من هنا تكون فكرة الفيلم الوثائقي الدليل الهادي لمسيرة الفيلم، وأسلوب معالجته البصرية والسمعية، وتكون قادرة على تطوير ما يسميه باري هامب: البورتريه، والأداء، وفحوى الفيلم ومضمونه. لكن دون أن تتداخل مع أفكار أخرى قد تصيب بنية الفيلم بالخلل. لنأخذ مثلاً من مشروع فيلم في جزأين عن موضوع تأريخي يتعلق بتقسيم المشرق العربي؟

في الجزء الأول يبحث الفيلم في "موضوع" تقسيم المشرق العربي، وتسلسل الأحداث التاريخية منذ بداية التغلغل الاستعماري ودخول الدولة العثمانية في الحرب العالمية الأولى إلى جانب ألمانيا، واستسلامها بعد هزيمة ألمانيا، وتوقيع اتفاقية سايكس-بيكو السرية، التي تم بمقتضاها تقسيم الولايات العربية في الإمبراطورية العثمانية، وفرضت عليها بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى معاهدة سيفر في مؤتمر السّلم المنعقد في "سان ريمو" الإيطالية في 25 من إبريل/نيسان 1920، حينما قرر الحلفاء تطبيقًا لاتفاقية سيكس-بيكو السرية وضع سوريا تحت الانتداب الفرنسي، والعراق تحت الانتداب البريطاني، وفلسطين تحت الانتداب البريطاني؛ سعيًا لتحقيق وعد بلفور لليهود فيها؛ بينما كانت مصر محتلة من قِبَل بريطانيا منذ العام 1882.

في الجزء الثاني يعرض الفيلم ويُحَلِّل مسألة المصير النهائي للإمبراطورية العثمانية، التي سُويت بنجاح في نهاية الحرب العالمية الأولى مع حلول عام 1922، وكيف تقاسمت بريطانيا وفرنسا الدول العربية؛ التي كانت جزءاً من الإمبراطورية العثمانية، وكيف أقرَّ مجلس عصبة الأمم شروط الانتداب عليها في 24 من

يوليو/تموز 1922، كان الشرق الأوسط الحصن الوحيد الذي لم يقتحمه الأوروبيون على أهله الأصليين؛ خُلع السلطان العثماني، وأُقيمت دولة قومية تركية، اقتصرت على الجزء الناطق بالتركية، وتحددت حدودها نتيجة للهدنة التي توصلت إليها مع الحلفاء في خريف العام نفسه، وتقاسمت بريطانيا وفرنسا ما تبقى من الممتلكات العثمانية بموجب الانتداب على سوريا ولبنان، الذي حصلت عليه فرنسا من عصبة الأمم، والانتداب على فلسطين ومن ضمنها شرق الأردن الذي حصلت عليه بريطانيا -أيضًا- من عصبة الأمم، ومعاهدة عام 1922 مع العراق، تثبيتًا لانتداب تحكم بموجبه العراق، وأجلست بريطانيا فؤاد الأول على عرش مصر، وجعلتها اسميًّا محمية بريطانية مستقلة، وأجلست الملك فيصل على عرش العراق، وبموجب إحكام الانتداب على فلسطين التي فُصل عنها شرق الأردن، وعين الأمير عبد الله على رأس إمارها، فوعدت اليهود بوطن قومي فيها، ووعدت أهله الأصليين الذي سمتهم غير اليهود! بحقوق كاملة، ولعبت الدور الحاسم في دعم مساعي الحركة الصهيونية وتحقيق هجرة اليهود إلى فلسطين، وبالتالي تأسيس دولة إسرائيل.

مرة أخرى نقول: إن أساس مضمون الفيلم الذهني هو الفكرة؛ بينما المادة هي مضمونه الموضوعي، وهما يحددان مغزى الفيلم الذي يُراد إيصاله إلى المشاهدين، وحينما يعثر المؤلف على الفكرة والمادة يبدأ عمله الفعلي في مرحلة التصوير اللاحقة، المهم إذن أن تجد فكرة حول القصة التي تُريد أن تصورها؛ وهي في حالتنا تبدو كالتالي:

أ- الفكرة الفنية

تبدأ خارطة جغرافية لأراضي السلطنة العثمانية تتشكل، وتظهر فيها تدريجيًّا مواقع الولايات العربية المتجاورة، التي تُشَكِّل وحدة جغرافية ضمن الأراضي التي هيمن عليها السلطنة العثمانية، وفي كل مرحلة تاريخية من مراحل الصراع وجدت الإمبراطورية العثمانية نفسها أمام التغلغل الاستعماري في المشرق العربي، الذي قادت نهايته إلى انفصال البلدان العربية عن سلطنتها، وتقسيمها ووضعها تحت الانتداب البريطاني والفرنسي، ونعود إلى الخارطة كل مرة؛ لنشاهد التغيير الجغرافي، الذي يحصل في كل بلد عربي على حدة، وتصاحب الخارطة كلازمة بنائية

للفيلم محطات الأحداث التاريخية، وتعكس وتبرز بصريًّا مرَّة بعد أخرى التقسيم الجغرافي للمشرق العربي.

ب- مغزى الفكرة

يُجيب الفيلمان عن السؤال المركزي: لماذا حدث التقسيم؟ وكيف حدث؟ ويحاول أن يُقَدِّم صورة شاملة موضوعية ونقدية لتاريخ التقسيم: أسبابه، ونتائجه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وذلك بالرجوع إلى الوثائق والأسرار التاريخية الحديثة، وكشف الدور الأساس الذي لعبته بريطانيا وفرنسا في إعادة تشكيل جغرافية المشرق العربي وتفكيكه؛ وفقًا لمصالحها الاقتصادية ولهيمنتها الاستعمارية.

الخطوة اللاحقة هي أن نصل إلى المعالجة الفنية؛ التي هي مقاربة بصرية سمعية للعناصر الفنية التي يتألَّف منها الفيلم، التي يجب أن تقود في مرحلة لاحقة إلى السيناريو الأدبي الذي هو على شكل مخطَّط مفصَّل قدر الإمكان لمرحلة التصوير ومرحلة ما بعد الإنتاج؛ أي المونتاج والمكساج وتدوين لكل المستلزمات التي تحتاجه مرحلة التصوير ومرحلة المونتاج؛ وعلينا أن نتأكَّد أننا جهزنا كل الأشياء التي يحتاجها الفيلم؛ لكن علينا -أيضًا وهذا مهم- أن نكون مستعدين إذا ما صادفتنا مشاكل جديدة، وإذا ما سارت المشكلة الأساسية في وجهة جديدة لنستمرَّ في تحرير نص التصوير وتطويره، أو حتى تحرير نص المونتاج الختامي وتطويره.

ج- المعالجة الفنية

يُرَكِّز الفيلم بجزأيه على محاولة إعادة قراءة جديدة لتاريخ المنطقة؛ خصوصًا بعد بروز الوثائق التاريخية السرية مؤخَّرًا، وظهور حجم المعلومات الخاصة لكل مرحلة، وتفسير الكثير من المواقف والأحداث والوقائع، التي تمَّ الكشف عنها عن طريق الاستعانة بالعديد من المقابلات مع مجموعة من أساتذة التاريخ والباحثين العرب، استندوا في أبحاثهم ودراساهم المعاصرة إلى الوثائق الرسمية والأوراق الخاصة المكتشفة، التي ظلت حتى فترة قريبة تُعتبر من المحفوظات السرية، التي لم يكن من المسموح نشرها والاطلاع على أسرارها:

- تاريخ محطات مرحلة الحرب العالمية الأولى الفاصلة، (الجزء الأول).
- تاريخ محطات المرحلة الثانية، التي امتدت إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، (الجزء الثاني).

يستند الفيلم على المواد الأرشيفية الفيلمية والصور الفوتوغرافية، التي وَثّقت تلك الأحداث الغنية بالمواجهات السياسية والحربية والاتفاقات السياسية السرية، التي نجحت الدول الاستعمارية بتحقيقها في قرارات المؤتمرات العديدة؛ لتتم رواية قصة الاستعمار التاريخية الحقيقة ومسؤوليته:

- في كل ما حدث في المشرق العربي بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية.
- في كل ما استمرَّ حدوثه في المشرق العربي بعد الحرب العالمية الأولى.

يُحَلِّل الفيلم -بوساطة المقابلات- المحطات التاريخية الرئيسية التي مرَّ بها تاريخ المنطقة، وكان لها الأثر الحاسم في رسم خارطة تقسيمه الجديد، ويستكمل التحليل خطًّا سرديًّا تأريخيًّا يرسم صورة كل محطة من جوانب علاقتها بالزمن الماضي والحاضر لكل مرحلة، ويوظف هذا الخط بشكل فني العناصر الفيلمية المتنوعة التالية:

- مقابلات مع مؤرخين وباحثين ينحصر فيها الحديث و"ينغلق" فقط عن كل محطة تاريخية عينية، دون أن "ينفتح" على أحداث مهمَّة تكون قد حصلت فيما قبلها أو فيما بعدها.
- تعليق يحلل و"ينفتح" على أحداث خاصة بكل محطة حصلت في فترة سابقة أو لاحقه؛ بالتزامن مع وثائق سينمائية ذات علاقة بزمن الأحداث نفسها (من الأرشيف).
- تعليق يحلل و"ينفتح" على أحداث خاصة بكل محطة حصلت في فترة سابقة أو لاحقة؛ بالتزامن مع صور فوتوغرافية ذات علاقة بزمن الأحداث نفسها (من الأرشيف).
- موسيقى درامية (مؤلفة)، تتزامن مع وثائق بصرية ذات علاقة بزمن الأحداث نفسها.
- أغانٍ شعبية قديمة (مؤلّفة أو من الأرشيف) تُصاحب المادَّة البصرية السينمائية والفوتوغرافية ذات علاقة بزمن الأحداث نفسها (من الأرشيف).

- خريطة البلدان العربية ضمن السلطنة العثمانية تتغير في كل محطة تاريخية، وتظهر بمصاحبة موسيقى درامية مناسبة.
- غرافيك وتركاج بصري يُصَمَّم في سياق الفيلم؛ ليُوَضِّح بعض الأحداث ودور بعض الشخصيات عند الضرورة.

وحتى عندما يكون الفيلم الوثائقي قد صُوِّر فإنه سيحتوي بالضرورة على موادَّ مصورة لم تُكتب في السيناريو، وهي أشياء وربما شخصيات تُكتشف أثناء مرحلة تصوير الفيلم، دون أن يكون قد خُطِّط لها، ويمكن أن تُرتجل أثناء التصوير، أو تعتمد في مرحلة المونتاج، شرط أن تُوَسِّع فكرة الفيلم الأصلية، وهي مرحلة متداخلة أثناء التصوير والمونتاج يسميها باري هامب: "سيناريو إضافي غير مكتوب".

بعد أن ينتهي التصوير تبدأ كتابة نص المونتاج؛ أي وضع خطة عمل تُنْتَقَى فيها تلك المشاهد التي يُراد استخدامها في النسخة النهائية للفيلم؛ وهذا يعني تفريغ كل حوار المقابلات وتدوينها؛ لكي يتمَّ انتقاء الحوار النهائي في عملية المونتاج؛ أي الحوار الذي تحتاجه حبكة الفيلم وبناء سياقه النهائي، كذلك يُكتب التعليق للراوي إن كانت هناك ضرورة له، ويبدأ -أيضًا- تأليف الموسيقى الدرامية وفقًا لتركيب الفيلم النهائي.

ملحق

يُحَدِّد بيل نيكولس في مراجعته للتاريخ الوثائقي ستة أنواع/نماذج على الشكل التالي:[1]

1. النوع التعليلي
2. النوع الرصدي
3. النوع التشاركي
4. النوع الأدائي
5. النوع الشاعري
6. النوع الانعكاسي

(1) بيل نيكولس، مقدمة في الفيلم الوثائقي، ترجمة: قيس الزبيدي (جامعة أنسديانا، ط2، 2010).

ويوضح نيكولس الأساليب المستخدمة في كل نوع من هذه الأنواع الستة كما يلي:

النوع التعليلي

تتوافق حالة هذا النوع في الفيلم الوثائقي، وتُؤَكِّد التعليق اللفظي والمنطق الحِجاجي وتقديم معنى مفصل، وتستعين غالبًا بالراوي، وهي أفلام يرتبط إنتاجها ببرامج الأخبار في التليفزيون.

أمثلة من التقاليد الرئيسية في الفيلم الوثائقي التعليلي: أفلام جون غريرسون، وأفلام "الطبيعة" بشكل خاص.

النوع الرصدي: نافذة على العالم

أفضل مثال على هذه الأفلام هو أفلام "سينما فاريتيه-سينما الحقيقة"، أو "سينما مباشرة"؛ وهما التياران اللذان ظهرا مبكرًا في العام 1950، وفي وقت متأخر من العام 1960، وحاول كل منهما أن يستحوذ قدر الإمكان على الواقع الموضوعي؛ بحيث لا يكون دور المخرج سوى مجرَّد مراقب يختفي وراء الكاميرا، ويرصد البيئة من حوله، دون أن يُغَيِّر لا من فعل شخصيات الفيلم، ولا من الأحداث التي يُسَجِّلها ويوثقها؛ وهو لا يتدخَّل في أي شيء يحصل أمام الكاميرا، ويترك كاميراته تُسَجِّل ما يحدث وفقًا لما تسجله أشرطة موادِّ فيلمه الخام.

أمثلة رئيسية من سينما فاريتيه وسينما مباشرة:

- فيلم فريدريك وايزمان: "مستشفى" (1970) - ذبابة على حائط المستشفى الأميركي.
- فيلم ريتشارد بينيبيكر: "لا تنظر إلى الوراء" (1967)، وهو مجرَّد تسجيل لجولة المغني بوب ديلون 1965.
- في بريطانيا -أيضًا- فيلماه: "قصص سوهو" (1996)، و"جيري" (1999).

النوع التشاركي

خلافًا لنهج المراقبة والرصد يُكرس هنا دور المخرج في "كيف" يشارك هو شخصيًّا دوره في توجيه الموضوع المُصوَّر؛ لكي يُؤَدِّي حضوره في الفيلم مباشرة دورًا معترفًا به في تسجيل الأحداث.

أمثلة رئيسية لهذا النوع:

- أفلام مايكل مور: المخرج يتعامل بشكل مباشر مع المواد التي يجري تناولها، ويُصبح شخصية أساسية في الفيلم.

النوع الأدائي

هذا النمط يُؤَكِّد موقف الوثائقي الذاتي للوثائقي، ويحل وجهة نظره الموضوعية عن طريق ما يسمى "استحضار الوقائع" و"تأثيره" العاطفي والاجتماعي في الجمهور؛ لكنه يعترف -أيضًا- بحق المشاهد في تأويله الذاتي.

أمثلة رئيسية للنوع الأدائي:

- فيلم مورجان سبورلوك: "حاول أن تدهشني"، (2004).
- ويمكن القول بذلك على أفلام مايكل مور أيضًا.

النوع الشاعري

نمط من الأفلام تبتعد عن الواقع الموضوعي؛ وذلك عن طريق إظهار مواقف عبر قدرة فنية تستحوذ على "الحقيقة" الداخلية عبر المعالجة والتناول الشعري، وتلجأ إلى رموز تُشَدِّد على تداعي المعاني البصرية، بنوعية نغمية إيقاعية ومقاطع مشهدية وصفية، وعناية شديدة بتنظيم بنية الفيلم البصرية والصوتية والمونتاجية.

أمثلة من التقاليد الشعرية الرئيسية في الفيلم الوثائقي:

- فيلم روبرت فلاهرتي: "رجل من أران" (1934): تشكيل درامي للمواد؛ يعرض صورة أسطورية عن إنسان يعيش في وئام مع الطبيعة.
- فيلم ليني ريفينشتال: "الأولمبياد" (1938): يُقَدِّم عرضًا مفخمًا للرياضي (الآري) 1936، وذلك من خلال الألعاب الأولمبية، ويتناول احتفاء السلطة النازية بقوة وجمال شكل الإنسان (الآري).

النوع الانعكاسي

تكشف طبيعة أسلوبه في إعادة تمثيل الواقع المُتخيَّل أن ما يعرضه هو ليس حقيقة الواقع؛ إنما إعادة تمثيل ذاتية لحقيقة الواقع، ويكشف لمشاهديه التقنية التي يستعملها؛ بحيث تجعله على بينة بوظيفة المونتاج والصوت والعناصر الفنية الأخرى.

مثال رئيسي:

- فيلم دزيغا فيرتوف: "الرجل ذو الكاميرا" (1929): دور المصور والكاميرا الميكانيكية وتركيب الفيلم في غرفة المونتاج تُصبح جزءًا من عرض الموضوع؛ بحيث يرى المتفرِّج كيف تجري عملية خلق الفيلم.

تسع نصائح من المخرج البرازيلي المخضرم ألبيرتو كافالكانتي لمخرجي الأفلام الوثائقية الشباب:[1]

1. لا تعالج مواضيع عامة؛ يمكنك كتابة مقالة حول خدمة البريد؛ لكن يجب عليك أن تصنع فيلمًا حول رسالة لموضوع واحد.
2. لا تبتعد عن مبدأ يقول بوجود ثلاثة عناصر أساسية في معالجة موضوع فيلمك؛ هي: الاجتماعي، الشعري، التقني.
3. لا تهمل نصك، أو تعتمد على الحظ خلال التصوير؛ عندما يكون نصك جاهزًا، تتم صناعة فيلمك؛ لكن متى ما بدأت التصوير، عندئذٍ تبدأ من جديد.
4. لا تثق بالتعليق لحكاية قصتك؛ فالبصريات وأصواتها المرافقة هي التي يتوجَّب عليها القيام بذلك؛ إن التعليق يثير الاستياء، والتعليق المجاني (لا داعٍ) يُثير الاستياء أكثر وأكثر.
5. لا تنسَ أنه عندما نُصَوِّر فإن كل لقطة هي جزء من مشهد، وجزء من الكل، وأن اللقطة الأجمل إذا كانت خارج مكانها هي أسوأ من اللقطة الأكثر تفاهة.

---

(1) ألبيرتو كافالكانتي، مجلة فيلم، ترجمة: فيصل الياسري (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1972).

6. لا تخترع زوايا كاميرا عندما لا تكون ضرورية؛ فالزوايا غير المضمونة هي زوايا مشوّشة وتُدمر المشاعر.
7. لا تؤذِ معدل سرعة التقطيع/المونتاج؛ فالإيقاع السريع يمكن أن يكون مملًّا بقدر ما تكون الحركة البطيئة الصاخبة مملة أيضًا.
8. لا تستخدم الموسيقى على نحو زائد، فإذا قمت بذلك فإن الجمهور سيمتنع عن سماعها.
9. لا تشحن الفيلم على نحو زائد بالأصوات المتزامنة؛ فأحسن الأصوات هي الموظفة بطريقة الإيحاء، إن الصوت المتمم يؤسس لأفضل مسار صوتي.

المراجع

- هيرمان هيرلنغهاوس، تسجيليو العالم: شهادات شخصية خلال عقدين من الزمن، (برلين: هينشيل، 1982).
- كارل رايز، تاريخ وتقنية المونتاج السينمائي، (ميونخ، 1988).
- معجم الفيلم الكامل (ريكلام شتوتغارت، 2007).
- باري هامب، صناعة الأفلام الوثائقية، ترجمة: ناصر ونوس، (هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، 2011).
- يمكن مراجعة: كيف تكتب نصًّا للوثائقي:
http://www.ehow.com



عن الموضوعية وحدودها
في السينما التسجيلية

إبراهيم العريس

في البدء كانت السينما تسجيلية، في البدء لم يخطر على الأرجح في بال سلسلة العلماء والفنانين الذين "اخترعوا" السينما، وصولاً إلى الأخوين الفرنسيين لوميير، أن آلة التصوير التي استخدموها لتصوير "الواقع" يمكن أن تُصَوِّر أي شيء آخر غير ذلك الواقع.

ومن هنا احتاج الأمر إلى سنوات من الانتظار والارتباك، منذ ذلك العرض الشهير لفيلم الأخوين لوميير الأول في "القاعة الهندية" في الجادات الفرنسية الكبرى، قبل أن يأتي جورج ميلياس ويُصَوِّر شيئًا آخر غير الواقع، فتنطلق السينما الروائية أو "التخييلية"، غير أننا نعرف أن تلك الانطلاقة التي ما لبثت أن غزت العالم والقرن العشرين بأكمله، لم تُحِلّ الفيلم الروائي نهائيًا مكان التسجيلي.

ففي الحقيقة تعايش النوعان جنبًا إلى جنب؛ لكلٍّ مواضيعه وأهدافه، يقتربان من بعضهما البعض حينًا، ويفترقان أحيانًا؛ بل يمتزجان تمامًا في مرَّات عديدة، وطبعًا لا يتسع المجال هنا لتفصيل ذلك كله، ومن هنا قد نكتفي بالقول: إن ثمة في هذا كله أمرين -على الأقل- مُؤَكَّدَيْنِ؛ أولهما: أننا لسنا أبدًا بصدد تراتبية قيمية، أو حتى تقنية لدى الحديث عن النوعين، وثانيهما: أنه من الصعب تمامًا الموافقة على ذلك التقسيم الذي يراه بعض الباحثين بين النوعين، معتبرًا أن العمل التسجيلي ينطلق من الحقيقة ويصبُّ فيها؛ فيما ينطلق العمل التخييلي من "الكذب" الإبداعي ليصبَّ فيه.

ونحن لئن كنا هنا قد دخلنا هذا السياق مباشرة ومن دون مقدمات كافيـــة؛ فإن هذا متأتٍّ من أهميته، ومن حقيقة أننا لا يمكننا أن ندنو مـــن عـــالم الســـينما التسجيلية من دون التمهيد له، وتوضيحه؛ بل إن الجزء الأكبر من هذا النص إنمـــا يُريد أن يأخذ على عاتقه مهمَّة التأكيد على أمر نراه أساسيًّا ويتعلَّق بمـــا نعتـــبره "المحدودية القصوى" للبعد الموضوعي في فيلم التسجيلي، ولعلَّ علينا من أجل هـــذا أن نعود إلى ذلك العرض الأول الذي قدَّمه الأخوان لوميير قبل أكثر من قرن ليُعتبر البداية الحقيقية لولادة السينما.

الجمهور المندهش يصنع تاريخ الكذب

العرض الذي نعنيه هو طبعًا عرض فيلم "دخول القطار إلى محطة لاســـيوتا"، الذي شاهده عدد من المتفرجين مشدوهين مقابل فرنك واحد دفعه كـــل واحـــد منهم؛ لقد كان فيلمًا تسجيليًّا بامتياز؛ أي أن صاحبيه أخذا كـــاميرا اخترعاهـــا، ووضعا في داخلها شريطًا صنعاه، ووضعا الكاميرا داخل محطة القطـــار في مدينـــة لاسيوتا؛ ليسجلا مشهد دخول القطار إلى المحطة وتوقفه وخروج الركاب منه؛ من ناحية منطقية كان ذلك مشهدًا يحدث مئات المرات في كل ساعة وفي أي مكـــان من أوروبا وغيرها، وخلال التصوير لم يلجأ المصوران إلى أية حيل تقنية؛ بـــل إن ولادة تلك الحيل كان عليها أن تنتظر ميلياس هي الأخرى.. كل ما فعـــلاه هـــو "تسجيل" مشهد شديد العادية؛ ومن ثَمَّ عرضه بعد أيام أمام جمهور كـــان ســـلفًا يعرف كل شيء عن القطارات ودخولها المحطات ومبارحة ركابها لها؛ فلمـــاذا إذًا كانت الرعشة التي أصابت مشاهدي الفيلم الأول هذا؟ ولماذا كان رعبهم؟ ولمـــاذا حاولوا الهرب بشكل لم يفعله أي منهم وهو في محطات القطار في حياته اليوميـــة يشاهد اندفاع القطار نحوه؟ ببساطة لأن الكاميرا حين صوَّرت المشـــهد اختـــارت زاوية التصوير بشكل محدَّد واختارت العدسة بشكل محدَّد، حتى إن لم يكن ذلـــك عن قصد.

ومنذ الأخوين لوميير وحتى عمر أميرالاي، ومايكل مور، ومـــي المصـــري، وفؤاد التهامي، وكريس ماركر، مرورًا بنيكولا فيليبير، ومئات غيرهم من أقطـــاب السينما التسجيلية في تاريخ السينما، كانت تلك الاختيارات -التي ســـرعان مـــا

صارت مقصودة- هي العامل الحاسم في صناعة الفيلم التسجيلي؛ تلك الاختيارات وعشرات غيرها -كما سوف نرى- حتى وإن كان الفرنسي فيليبير (صاحب "في بلاد الصمِّ"، و"أن تملك وأن تكون" بين أعمال تسجيلية لافتة أخرى) يقول دائمًا: إنه حين يذهب إلى التصوير في الصباح لا تكون لديه أية فكرة واضحة عما سوف يُصَوِّره.

وقد يكون هذا القول صحيحًا؛ ولكن من الصحيح -أيضًا- أن لحظة الانتقال من التسجيل الموضوعي للمشهد الواقعي إلى اللحظة التي سندعوها من الآن فصاعدًا باللحظة الذاتية حينًا واللحظة الأيديولوجية في حين آخر، ثم بالصفتين في غالب الأحيان معًا؛ تبعًا للتحليل المطلوب الوصول إليه، هي لحظة لا تتقرَّر بالضرورة عشية التصوير؛ بل ربما خلال التصوير وبعده، وبخاصة خلال التوليف (المونتاج)، ثم -وهذا فائق الأهمية بالنسبة إلينا هنا- لحظة التلقي نفسها حين يُعرض الفيلم أمام جمهوره، ولعلَّ علينا هنا أن نُذَكِّر بأهمية هاء الضمير المتصل.

نوعان لكنهما يلتقيان أحيانًا

والحقيقة أننا في قولنا هذا إنما نحاول أن نُفَرِّق بين نوعين من العمل التسجيلي: النوع الذي يقوم على تصوير مشاهد الواقع كما هي من دون أي تدخُّل فني - ونكاد نعني بهذا آلاف الأشرطة والتحقيقات التليفزيونية وغير التليفزيونية- وذاك النوع الآخر الذي نعتبره عملاً فنيًّا إبداعيًّا حقيقيًّا مهما كان رأينا التقييمي فيه؛ ولعل علينا أن نقرَّ هنا أننا حتى في مجال هذا التفريق نُواجه صعوبات كثيرة؛ إذ لا ننسى هنا أن كل تصوير لمشهد ما إنما هو اختيار واعٍ لزاوية تصوير محدَّدة؛ ستعني لدى عرض الصورة ما تعنيه، إلا أننا هنا سنتجاوز هذه الصعوبة لنقصر حديثنا على تلك الأعمال الفنية التسجيلية الكبيرة التي دخلت تاريخ الفن السينمائي وتُعتبر علامات فيه.

وهذه الأعمال تنتمي تلقائيًّا إلى الإبداع الفني... أي الإبداع الذي ينبع من إرادة المبدع الواعية في تصوير شيء ما، وتقويل هذا الشيء غير ما يبدو عليه أنه يقوله أول الأمر؛ وهذا التقويل الواعي هو الأساس الذي ينقل الفيلم من خانة السردي البسيط إلى خانة الإبداع، وها هنا الفارق بين مئات الأشرطة الإخبارية

من ناحية وأعمال دزيغا فرتوف، وفلاهرتي، وفريدريك وايزمان، وحتى بعض لحظات إيزنشتاين، وسينما شادي عبد السلام.. وغيرهم من مدرسة يوريس إيفنس وجون غريرسون، من ناحية أخرى.

والحال أننا لا نتعمَّد هنا ذكر هذه الأسماء لمجرَّد الاستعراض أو رسم جردة ما؛ بل للتأكيد على فنية وأهمية ذلك النوع السينمائي، الذي من الصعب مع هذا القول: إن شعبيته تُضاهي -مثلاً- شعبية السينما التجارية الأميركية، أو حتى سينما الفن الروائية؛ ومع هذا نجد دوافع كثيرة تدفعنا إلى القول: إنه بالنسبة إلى تاريخ الفن السابع، يبدو لافتًا أن المدارس الجمالية الكبرى في تاريخ الفيلم الروائي (مثل: "سينما نوفو" البرازيلية، و"فري سينما" البريطانية، و"الموجة الجديدة" الفرنسية، ولاسيما الواقعية الجديدة الإيطالية، وصولاً إلى واقعية الثمانينيات "الجديدة" في السينما المصرية -سينما محمد خان، وعاطف الطيب، وخيري بشارة.. وغيرهم-) إنما استمدَّت جزءاً كبيرًا من قيمتها من خلال اعتبارها شديدة الدنوِّ من السينما التسجيلية؛ ولعله يتعيَّن هنا -إذ وصلنا إلى هذا المستوى من الحديث- أن نتوقَّف بعض الشيء عند العناصر التي تجعل للسينما التسجيلية هذه المكانة؛ مفرِّقة إياها من ناحية عن السينما الروائية التخييلية، ومن ناحية ثانية عن الشرائط "الحيادية" التي تكتفي إخباريًّا وسرديًّا بتصوير واقع ما، وتكون عادة صالحة للعروض التليفزيونية.

بعض شروط هذا الإبداع

ولعلَّ خير ما يُوَضِّح هذه الفكرة هنا هو ذلك التعريف المتعارف عليه، الذي يقول: إن الفيلم التسجيلي هو ذاك الذي يقوم على تصوير أشخاص أو أماكن يُؤَدُّون دورهم المعهود بشكل مباشر أمام الكاميرا.. ثم لكي ينتقل الفيلم إلى ملكوت العمل الفني سيتوجب عليه أن ينطلق من هنا لِيُظهر الحقيقة من دون أن يبدو عليه أول الأمر أنه ينطلق من فكرة محددة سلفًا؛ (ما يعني عدم ضرورة وجود سيناريو مرسوم تفصيليًّا بشكل مسبق). وبعد ذلك بالتدريج على الفيلم أن يُظهر موقف صاحبه -أي مخرجه الذي قد يكون مصوره والمعلق عليه من خارج المشهد أو داخله- من الواقع الذي جرى تصويره. ثم في المقام الثالث هناك مسألة تتعلق بضرورة أن يتجاوز العمل موضوعه؛ ليصل إلى شمولية الشرط الإنساني؛ ما يعني أن

الفيلم بهذا يُصبح جزءًا من تفكير مبدعه في ذلك الشرط. وأخيرًا هناك مسألة فتح الباب أمام مخيلة المتفرج تشتغل مضيفة إلى الفيلم أو مبدِّلة فيه. وفي يقيننا أن هـذا البعد الأخير هو البعد الأكثر أهمية أولاً؛ لأن فيه إشراكًا مباشرًا للمتلقي في صـنع الفيلم النهائي، وإعادة صنعه في كل مرَّة من جديد على ضوء الـوعي المكتسـب للمتلقي بين مرَّتي مشاهدة العمل.

إن قارئًا يتمعن في هذه "الشروط" الأنتولوجية الأربعة التي نفترضها للفـيلم التسجيلي قد يتساءل: تُرى إذا كان يمكن تطبيق هذه الشروط نفسها على الفـيلم الروائي؛ فلماذا قد يَتَّجه المبدع إلى التسجيلي للوصول إليهـا؟ سـؤال مشـروع بالتأكيد.

ويمكننا أن نقول هنا إن في الإجابة عليه جوهر الموضوع كله؛ أما هذا الجواب فبسيط للوهلة الأولى: إذا كان الكاتب الأرجنتيني الراحـل خـورخي- لـويس بورخيس يرى أن جوهر الخلق الفني هو قدرته على الكذب؛ إنما -وهذه الإضـافة من عندنا هنا- الكذب بشكل يحفظ صورة الواقع المتوهمة، فإن الفيلم التسـجيلي أكثر قدرة على هذا الكذب من الفيلم الروائي.

للوهلة الأولى قد يبدو هذا التأكيد شديد الغرابة، ويحمل تناقضاته في داخله؛ غير أن هذا ليس سوى تأكيد الوهلة الأولى؛ ولاسيما أننا هنا نضع نصب أعينـنـا نظرية التلقّي أكثر مما نُرَكِّز على نظرية الخلق نفسها؛ فالحال أن "كذبـة" الخلـق الروائي واضحة منذ البداية؛ فالفنان لا يختبئ هنا خلف زعم أنه يُقَدِّم الحقيقـة في فيلمه؛ حتى إن حمل ملصق هذا الفيلم عبارة "مأخوذ من واقعة حقيقية". المبـدع وجمهوره يعرفان هنا أن ما يُقَدَّم على الشاشة ليس هو الحقيقة نفسها؛ حتى لو كنا أمام فيلم تاريخي أو سيرة ذاتية مؤفلمة، هنا ومهما كان الدنوُّ من الواقـع كـبيرًا فهناك تلك المسافة التي تجعل المتفرج في منأى من الإيمان المطلق أنه يُشاهد حقيقـة ملموسة؛ حتى إن حلت بعض "الحقائق" الفيلمية بديلة للحقائق التاريخيـة؛ كـأن يقول لنا متفرج يومًا: إنه منذ شاهد أحمد زكي في دور الرئيس الراحل جمال عبد الناصر صارت صورة هذا الأخير في ذاكرته أقرب إلى صورة أحمد زكي منـها إلى صورة عبد الناصر نفسه. أما في السينما التسجيلية فيحدث ما هو مغاير تمامًا لهذا: فالإيهام بالواقع يكون هنا مطلقًا؛ المشاهد يرى على الشاشة واقعًا مصورًا "كمـا

هو"، يحدث هذا في "برلين سيمفونية مدينة"، كما في "أكتوبر" لإيزنشتاين، ويحدث بالنسبة إلى "طوفان في بلاد البعث" للراحل عمر أميرالاي، وكما في "أطفال شاتيلا" لمي المصري و"فهرنهايت 9/11" و"بولنغ لكولومباين" لمايكل مور؛ غير أن السؤال الأساس هنا يبقى التالي: هل يرى المشاهد هنا الواقع المطلق، أم ما شاء له صاحب الفيلم أن يراه؟

عناصر اللعبة الكاذبة

بداهة إن الجواب الثاني هو الصحيح؛ المخرج يعرف هذا ويعرفه الناقد، غير أن المشاهد -في سياق مشاهدته المنحازة غالبًا للفيلم- قد لا يهتم به كثيرًا، وقد لا يدركه أيضًا، وقد لا نكون هنا في حاجة إلى تفصيل علاقة هذا كله بجملة العناصر التقنية والفنية، التي تجعل هذا ممكنًا؛ بل حتى ضروريًّا وحاسمًا في الفيلم التسجيلي إن شاء لنفسه أن يكون عملاً فنيًّا -ذاتيًّا وأيديولوجيًّا في الوقت نفسه- فإذا غضضنا الطرف هنا عن العنصر الأول؛ وهو عنصر اختيار الموضوع بالنظر إلى أن في إمكاننا هنا أن نستند دائمًا إلى قول مناسب لشاعرنا وكاتبنا العربي: إن "المعاني مطروحة في الطريق". سنجد أنفسنا أمام العناصر التالية؛ التي من خلالها تتم عملية "التلاعب": فهناك اختيار زاوية التصوير، واختيار مَنْ سيحاورهم في الفيلم إن وُجدوا، وهناك اختيار الوثائق التاريخية، وهناك لعبة التوليف، وإضافة الصوت إلى الصورة، واختيار الموسيقى المصاحبة، والتعليق من خارج الكادر، وربما اختيار شخصية المعلِّق نفسه، حتى استخدام لعبة النور والظل والمقارنة، ودمج مشاهد محدَّدة في سياق بحيث لا يمكن توقُّعها.. وما إلى ذلك.

ولعل في إمكان القارئ هنا أن يتنبه إلى أننا لا نزال هنا عند مستوى العناصر الشكلية لا المضمونية، وسيدرك -أيضًا- أن كل هذه العناصر هي التي تساهم مباشرة في خلق المضمون، الذي هو في نهاية الأمر الرسالة الذاتية/الأيديولوجية التي يسعى صاحب الفيلم إلى إيصالها؛ سواء أكان ذلك لحسابه الشخصي أم لحساب أفكاره، أم لحساب أطراف أخرى.

وفي هذا السياق الأخير ربما يكون ملائمًا هنا أن نُورد مثالاً على قدرة المبدع التسجيلي على التلاعب في فيلمه -ولو مواربة- إن كان الفيلم مشغولاً لحساب

طرف آخر، وأراد هو أن يُمَرِّر رسالة في داخله تنتمي إلى إبداعــه، أو إلى موقفــه الخاص في فيلم: "تحية إلى كمال جنبلاط"، الذي حقّقه المخرج اللبنـــاني الراحــل مارون بغدادي لحساب الحركة الوطنية اللبنانية أواخر سبعينيات القـــرن الفائـــت، كان المطلوب تصوير احتفال تأبيني باستشهاد الزعيم الـــوطني الراحـــل كمـــال جنبلاط؛ صور بغدادي مشاهد فيلمه والاحتفالات وكل ما ينبغي؛ لكنه حين ولّف الفيلم ختمه بمشاهد مدهشة لخلاء وبقايا جمهور تتطاير في الهواء مـــع اختيـــارات موسيقية ذات دلالة قد نجدها الآن متناقضة مع حسِّ البطولة التفاؤلية، التي كـــان مطلوبًا من الفيلم التعبير عنها..

خاتمة

وهنا في السياق نفسه، وعلى سبيل الخاتمة، قد يكون مفيدًا أن نذكر مثـــالاً مضادًّا لمثال بغدادي: حين طلب من المخرج السوفيتي سيرغي إيزنشتاين أن يُحقق لاحتفالات انتصار الثورة البلشفية (1917) فيلمًا عام 1927 سيسميه "أكتـــوبر"، أراد المخرج الكبير أن يستخدم لمشاهد الهجوم علـــى قصـــر الشـــتاء في ســـانت بطرسبرغ -وهو الهجوم الذي حسم انتصار الثورة، وتقول الحكايـــة: إن عمـــال الحزب وفلاحيه هم الذين قاموا به- رفضت السلطات الستالينية مدَّه بالمشاهد التي كانت صُوِّرت فعلاً للهجوم؛ وأجبرته بالتالي على أن يأتي بـــألوف الكومبـــارس المرتدين ثياب العمال والفلاحين لِيُصَوِّر الهجوم. وفي الحقيقة تم التصوير بنجـــاح، وظلّ الفيلم يُعْرَض لِيُعتبر واحدًا من أكبر الأفلام الثورية في التاريخ؛ ولكـــن بعـــد عقود طويلة حصل انفتاح ما في موسكو، وتساءل الباحث الفرنسي مارك فـــيرو: لماذا لم تُعْطِ السلطات الستالينية إيزنشتاين الشرائط المصوَّرة الحقيقية؟ ثم توجَّه إلى موسكو لِيُحَقِّق في الأمر تحقيقًا أوصله إلى تلك الشرائط، وما إن شـــاهدها حـــتى أدرك السبب: كان المهاجمون لقصر الشتاء جنودًا في أزياء الجنود، و لم يكونـــوا لا عمالاً ولا فلاحين؛ إذن كان الأمر أقرب إلى الانقلاب العسكري، و لم يكن ثـــورة شعبية بقيادة الحزب الشيوعي على الأرجح، أما الدولـــة الســـوفيتية ولأغراضـــها الدعائية فلم تكن تُريد لفيلم "أكتوبر" أن يرى هذه الحقيقة؟

وثائقي أم روائي..
انهض وصوِّر

عبد الكريم قابوس

1

وثائقي أم روائي؟

خيال أم واقع؟

ما أوجه التلاقي؟ وما أوجه التناقض؟ أو التنافر؟ أو التزاحم؟

من أي زاوية نتوجه إلى هذه الثنائية؟

ومن أي موقع؟ ومن أي تراكم تاريخي وتقني؟

أبسط جواب: كلها سينما، كلها أفلام؛ لكن عين المحلل تتوقف عند مركز الإبصار عندما نتحدَّث عن الوثائقي.

2

هناك علم صعب المنال طوَّعه الفيلسوف الألماني "كانت Kant"؛ لكن طرحه الذين بحثوا في ماهية الوجود في الحضارة المرتكزة على الكنيسة، وهو يبحث في الأساس: أسس كينونة وجود الخالق "L'ontologie"، الذي يمكن لنا أن نترجمه "بعلم الكينونة"، وقد اعتمده فيما بعد "داروين".

هذا البحث عن الكينونة هو المدخل الصحيح إلى صلب موضوع الوثائقي، وطرح سؤال كبير: كيف يتم اختيار المخرج-المؤلف السينمائي عندما يُريد أن يُعَبِّر بالصوت والصورة: وثائقي أم روائي؟

يجيب عن هذا السؤال المخرج المبدع؛ لكن المؤرخ والناقد والمنظِّر يقف وراء

باب الإبداع، أو على الضفة الأخرى من نهر الصور، الذي بدأ ينبع منذ أول عرض للأخوين لوميير، حتى آخر فيلم يوضع مجانًا على صفحة الفيسبوك، وهو فيلم ربما فاق تقنية ودقّة وشمولاً وحرفية أفلامًا كانت تُنفق عليها أموال طائلة فيما بين الحربين، وهل لهذا السؤال وطرحه موجب؟

3

نعيش حيرة كبرى في خضم الصور، وخاصة ممارستها؛ إذ تحوَّل المتفرج من موقع الدهشة إلى الانبهار (هو الباهر) فقد يُجيب أحد المتفرجين: عند عملية المشاهدة المتعة والشغف، عوضًا من النقد بتحريف الصور.. وتحويلها من معنى إلى معنى، من مقصد إلى مقصد.. عوض من النقاش أو الكتابة.. فالصورة اليوم تُنادي الصورة، غير أننا لابُدَّ أن نلج في خضم تراكم النظريات حول التلاقي والتنافر بين الروائي والتسجيلي؛ وذلك بحثًا عمَّا هو متخيَّل؛ حتى إن فاق الواقع، وتحديد الحقيقي حتى لو أنه يحاكي الخيال.

من هنا لابُدَّ من طرح جذور الفيلم من ناحية، وجذور الوثائقي من ناحية أخرى، وكيف خرج الروائي من الوثائقي، وكيف استعاد الوثائقي "روائيته"، وذلك على أرضية قوامها رأس المال والتكنولوجيات والجغراسياسة، وطبعًا الأنتولوجيا التي ذكرنا.

4

جذور الوثائقيات

في البدء كانت التحديات للإجابة على سؤال بسيط: كيف نُحَرِّك الصورة؟ ما العمل حتى لا تبقى الصورة جامدة، إن كانت ثنائية الأبعاد كالرسم والمنمنمات، أو ثلاثية الأبعاد كالمنحوتات؟

كان تحديًا فيزيائيًّا؛ كما كانت كل التحديات العلمية في علم الحيل والفيزياء والكيمياء.

وعندما توصَّل الأخوان لوميير لتحريك الصور وإنجاز أول فيلم طبعًا كان الاتجاه لتسجيل الواقع: عمال يخرجون من المعمل، خاصة تلك اللقطة الشهيرة التي

حدَّدت العلاقة بين الواقع والخيال: لقطة القطار الخارج من المحطة، الذي هرب منه المتفرجون؛ حتى يُصبح الخيال أكثر واقعية من الواقع؛ منذ تلك اللقطة حتى صور أعلى وأحدث كاميرا؛ أي "كوريوزتي"؛ التي حطت على سطح المريخ؛ يبقى الفيلم يلهث وراء الواقع، حتى إن كان روائيًّا.

بين الحدثين مئات الآلاف من كيلومترات الشرائط، وملايين "الأوكتيات والميغات والجيغات" من الصور المتحركة، التي تغطِّي الواقع، وما وراء الواقع: الحياة والتاريخ والحروب والوثائق والتوابع والزوابع والحب والقمع والطب.. والقائمة أطول من أطول شريط.

5

بدأ الوثائقي فيلمًا فحسب؛ وبدأ الفيلم وثائقيًّا فحسب.. ويؤرخ لأول لقطة روائية عندما التقط أحد المصورين لقطة رجل يلمع حذاء جندي في الشارع، ومنها بدأت السينما تبحث عن دور ولغة وجمهور، وطبعًا تموقعًا داخل الحركة الاقتصادية.

كاميرا لوميير ومصوريه كانت مزدوجة، تصوِّر نهارًا، وهي بعد التحميض تعرض الفيلم ليلاً.

عام 2012 انتشرت كاميرات في حجم مصغر؛ ذات دقة عالية، وتعمل كآلة عرض على الشاشة، عندما فكَّر رأس المال الفصل بين الكاميرا وآلة العرض، والفصل بين المخرج وجمهوره؛ فقد تحوَّل العمل السينمائي لما هو عليه اليوم: مخرج ومنتج وموزع ومستغل لقاعات، ها هو اليوم أيُّ مواطن يُصبح منجزًا لأربعة أدوار في الوقت نفسه وربما كان هو وحدة جمهور إنتاجه.

لذا أصبح السؤال: لماذا الروائي؟ ولماذا الوثائقي؟ ولمن يتوجه كل رهط منهما؟ وكيف وأين؟ وهل هناك حاجز بين الروائي والوثائقي؟

عندنا نحن العرب وفي حشرجة الترجمة صار عندنا نوعان: الوثائقي والتسجيلي. ولذلك وجب تحديد المفهومين، والرجوع إلى جذور الوثائقي.

في الأصل؛ لما اشتد عود الكاميرا وتبلورت التقنيات، كان البحث عن الحدث هو الأساس، وأصبح جُلّ الأفلام أفلامًا إعلامية "**actualités**"، غير أن تدخُّل رأس

المال والإستيتقا وتعدُّد إمكانيات التعبير خلقت عند المخرج أفضلية لبناء أشكال تعبيرية سينمائية؛ أولها الوثائقي، وأساسها الروائي، ثم تعدَّدت المشارب التي خلقت فوضى اقتصادية ومفهومية ونظرية، وهو ما أدَّى إلى طرح ملفنا هذا.

6

وثائقي أم روائي؟

كيف نحدِّد أن الفيلم هو فيلم وثائقي؟ ما الذي يميز على الشاشة ما هو واقعي وما هو روائي متخيل؟

بين الذين يتشبثون بالموضوعية إلى حدِّ التعصب عبر الأحداث المصورة وأفلام الأرشيف، والذين يرون أن تلك الواقعية ما هي إلا إعادة تركيب الواقع "وإخراج" وثائقي، الطريق ضيقة ووعرة؛ لأن الواقعي والمتخيل يتقاطعان قطعًا.

إن أية لقطة أو مشهد لا تعدو أن تكون انعكاسًا لأمر ما في زمن ما، في حين أنها تُريد أن تكون شاهدًا واقعيًّا؛ فهي لا تنفلت من تأثير المتخيل.

كل لقطة أو مشهد يُوضع على محك تساؤلات عدَّة: المعنى المقصود من عملية التسجيل أو الالتقاط؟ ماذا تُريد اللقطة تقديمه؟ ما الأسباب التي تجعل صاحبها يلتقطها ويُعبِّر من خلالها؟ وماذا يُريد أن يعتقد ما يخلق لدى المشاهد؛ أي عملية التأرجح بين "هكذا" و"كأن"؛ الـ "هكذا..": يُريد تقديم الواقع والتسجيل، وإن أراد أن يدعم يُقَدِّم الوثيقة، والـ "كأن..": ينتزع لحظة من الواقع، ويُقَدِّمها عن طريق السرد؛ فتُصبح متخيلاً. وفي الحقيقة عند كل مخرج يوجد تقاطع بين الـ "هكذا.." والـ "كأن.."، ولا هروب منها.

والحقيقة ليست طبيعة ما يُصَوَّر؛ إن كان حقيقة أم خيالاً، الذي يُحَدِّد الوثائقي ويُمَيِّزه عن الروائي إنما هو المعالجة في الأساس، والعلاقة بين المصوِّر والمصوَّر، واقتسام أو اشتراك النظرة عبر المنظار، التي تُحَدِّد طبيعة الفيلم، ومن هنا تدخل المكوِّنات الأساسية: الزاوية، والصوت والموسيقى، والتركيب، والحوار أو التعليق.

من هنا يقع إلهام المتفرج؛ إما بواقعية مفرطة، تُريد أن تكون واقعًا، أو حقيقة ومراوغة سردية، تُريد أن تغرق المتفرج في المتخيل، في حين ذلك المتخيل هو انطلاق من عين الواقع، حتى في أفلام الخيال العلمي.

فالروائي يقول: هكذا كان. وكأنك كنتَ مع الحدث، هنا يلتقي "الهكـــذا" و"الكأن"، والوثائقي يقول: هكذا. هكذا وإلا لن يكون.

من هنا نجد في كل وثائقي نفسًا روائيًّا؛ وهو "الحكي"، وفي كل روائي نفسًا وثائقيًّا؛ وهو تقاطع المكان والزمان والشخصيات التي لا تأتي من عدم.

لماذا يختار المخرج الوثائقي؟ ولماذا يُفَضِّل آخر الروائي؟

للإجابة على هذا السؤال لا يقدر أحد المجازفة على وجود إجابـــة، وتـــاريخ السينما يعجُّ بالأمثلة؛ حيث إن جُلَّ المخرجين الوثائقيين الكبار، الـــذين أعطـــاهم التاريخ والممارسة موقع الكبار، جلهم حشروا في الوثائقي الروائي؛ لنأخذ مســـيرة أربعة كبار كعينات، وسيأتي يوم نستعرض فيه تجربة كل كبار الوثائقيين في العـــالم بطريقة ممنهجة.

فلاهرتي، ودزيغا فرتوف، ويوريس إيفنس، ويوهان فان دركوكن.

7

فلاهرتي الأب غير الشرعي للفيلم الوثائقي

مع دزيغا فرتوف السوفيتي يُعتبر روبرت جوزيف فلاهـــرتي الأب الشـــرعي للفيلم الوثائقي؛ لأن كلمة "فيلم وثائقي" (Documentaire) بالفرنســـية وحـــتى الإنجليزية أُطلقت على فيلم "موانا" (Moanna) في مقال كتبه المنظِّـــر والمخـــرج الكبير جون غريرسون، الذي سيعمل مساعدًا فيما بعد مع فلاهرتي، وهو كـــذلك الأب لصنف عُرف اليوم باسم "توثيروائي" (Docufiction) وهو المنـــهج الـــذي مارسه في فيلم: "نانوك الإسكيمو".

فلاهرتي بدأ حياته عالم جيولوجيا ومخطط خرائط، ورحالة استكشافي علـــى غرار رحالة القرن التاسع عشر؛ من هنا استمدَّت أفلامه رُوحها، ومن هنا نفهم أن الوثائقي جذوره الاكتشاف وتحديد المواقع؛ وأنها سينما (مكان وفضاء) على حـــدِّ قول جيل دولوز، وليست سينما (زمن) ضد دولوز، ومع مفهوم هايدغر للـــزمن الذي طوعه بول ريكور في مفهوم السرد والزمن والذاكرة، ويُحيلنا على مفهـــوم صعب الترجمة؛ فيه تقاطع بالعادة والتعود والطبع الهابتوس (Habitus).

وكان أوَّل فيلم له قد احترق بنار سيجارة؛ مما جعله يغطس في الحزن، حتى أتاه عرض لتصوير فيلم مدفوع مسبقًا لأحد رجال الأعمال المختصِّ في صناعة الفرو؛ الذي أراد أن يقوم بعملية إشهارية يتمكن المفتونون بمعاطف الفرو اكتشاف غرابة صيد "الفقمات".

ومن هنا حاول "فلاهرتي" أن يُزيح عن موضوع الفيلم تقديم الفرو؛ بل اهتمَّ بالإنسان بـ "نانوك" نفسه الإسكيمو قاتل الفقمات؛ فلاهرتي لم يكن من المخرجين النشطين غزيري الإنتاج، ولكل فيلم أخرجه حكاية.

بعد "نانوك" عن الإسكيمو عمل مع المخرج الكبير الألماني "مورنو" في إعداد وتصوير فيلم: "تابو"، عن استغلال السود من طرف البيض، فيلمًا روائيًّا رفض فلاهرتي العمل فيه بعد كتابة السناريو؛ لأن "مورنو" –حسب قول فلاهرتي– "بعيد عن الواقع"، ويرفض حشر لقطات وثائقية؛ من هنا بدأ التناقض في فيلمه الثالث: "موانا"، عندما ذهب إلى جزر "بولينزي" لِيُصَوِّر حياة قبائل "ماسوا"، وأفلامه الأخرى لم تخرج عن المسار نفسه؛ وإن كان فلاهرتي هو "أبو الوثائقي"؛ فطريقة عمله أكثر دقَّة في الإعداد من المخرج الروائي.

وفي فيلم: "رجل آران" نعلم أن الصياد ليس صيادًا؛ بل يُؤَدِّي دور الصياد؛ ليعكس لنا فلاهرتي بؤس صيادي بلده أيرلندا، وأسرة الصياد أسرة من مدينة أخرى، وهو كذلك يُعِدُّ ديكورات خاصة؛ فعند استحالة تصوير "نانوك" داخل خيمة الإسكيمو يُعِدُّ له خيمة شفافة حتى تدخل الأنوار الخيمة ويتم التصوير، و"فلاهرتي" لا يُعطي قيمة للحوار؛ بل يعتمد على الموسيقى، والموسيقى أصبحت فيما بعد أحد المكونات الأساسية في الفيلم الروائي؛ من هنا نكتشف أن الوثائقي وُلد في بطنه روائي؛ والعكس صحيح، وهذا ما سنكتشفه بعدُ.

8

دزيغا فرتوف: الوثائقي المتعصب

فعلاً وبلغة اليوم يكون "دزيغا فرتوف" "وثائقيًّا سلفيًّا جهاديًّا"؛ لا يؤمن بالروائي، ويُسَمِّي السينما الروائية السينما الفنية، عنده الوثيقة وثيقة، والفن فن، والسينما عنده ليست مؤهلة للفن.

رأيه -كما يقول الإمام الشافعي- "صواب يحتمل الخطأ، ورأي الروائيين خطأ يحتمل الصواب"؛ حياة دزيغا فرتوف "متداولة"؛ غير أن مدرسته ما زالت تُعنى باهتمام المتخصصين، وتطرح المناداة بصفاء الوثائقي؛ من هنا تدخل عملية الفصل بين أنواع الوثائقي العديدة.

إذن فرتوف هو مؤسس مدرسة "الكينوبرافدا" الحقيقة السينمائية، و"العين السينمائية" (كينوكيني بالروسية)، وتتمثل أفلامه في مجموعة من أعداد الحقيقة السينمائية (22 عددًا)، و"العين السينمائية"، و"إلى الأمام يا مجلس السوفيات"، "الجزء السادس من العالم"، و"الرجل والكاميرا"، و"ثلاث أغنيات لليلين".

وعبر منظوره توصَّل إلى مقاربة سينما الحقيقة، وأقنع الحزب حتى تحصل عن طريقها على قطار من السوفيات يجوب كل البلاد؛ يعرض أفلامًا، ويُصَوِّر أفلامًا أخرى، ويرتقي إلى قمة فنه وتطبيق نظرياته؛ الداعية إلى نقاوة الوثائقي، دون أن يعلم أنه كان يجمع مادَّة لتصبح أرضية لجُلِّ الأفلام الروائية.

وها هو يقول في ترجمة لعدنان مدنات: "إننا نُطلق على أنفسنا اسم عيون السينما-الكينواوكي؛ لكي نتميَّز عن "السينمائيين"، هذا القطيع من خادمي الخرق الذين يتاجرون بالثياب البالية..

ونحن لا نرى أيَّ علاقة بين الخدمة وحسابات التجار الغشاشين، وبين سينما الحقيقة، وسينما الدراما، السيكولوجية الروسية الألمانية التي تتخللها التخيلات وذكريات الطفولة؛ هي بنظرنا حماقة وغباوة..

وأما أفلام المغامرات الأميركية المليئة بالديناميكية العجيبة، وللإخراج الأميركي نقول: "نحن عيون السينما". شكرًا لكم على سرعة انتقال الصور على اللقطات الكبيرة؛ إنها عملية جيدة؛ إنما مشوشة، وليست مبنية على دراسة واضحة للحركة". ويُضيف: نحن نعلن أن الأفلام القديمة التي تأخذ شكل مسرحية أو رواية مصابة بداء البرص.

- فلا تقتربوا منها
- ولا تنظروا إليها
- خطر الموت
- مرض معدٍ

هذا الموقف المتشدد جعل من الوثائقي التسجيلي رهطًا سينمائيًّا حُشر في غيتو نعتبره اللاروائي، وهو أساس ومنبع غذاء التليفزيون؛ فالتليفزيون أزاح عن المدارس السينمائية عبء التناحر بين الروائي والوثائقي.

في المقابل -وتقريبًا في الفترة نفسها- نجد ذلك المهندس الرسام -الذي سيُصبح أشهر مخرجي تاريخ السينما- يستحوذ على الوثائقي ليطوعه للروائي؛ وذلك لا اعتمادًا على المعنى أو الوثيقة أو الهدف؛ وإنما البحث عن معالجة مفرطة وإستيتيقية تجعل من اللقطة لوحة: سيرغي ميخالوفيتش إيزنشتاين؛ الذي كانت أفلامه كلها ممولة من طرف السوفيات الأعلى؛ أفلام حزبية طُلبت منه وحَدَّدت مواضيعها كوادر الحزب؛ اعتمادًا على أحداث محدَّدة؛ غير أن عبقرية "إيزنشتاين" حوَّلت مواضيع "المدرعة بوتمكين" إلى رائعة جمالية روائية في أعلى مراحل السرد؛ وذلك في حين أن كل الأحداث مدقَّقة وموثقة، وكذلك "الإضراب"، و"أكتوبر"، حتى الأفلام التاريخية؛ مثل: "ألكسندر نفسكي"، و"إيفان العنيد" كانت أفلامًا دقيقة التوثيق، وعلى مستوى راقٍ من السرد الروائي؛ حسب مكونات الدراما، وثلاثية الدراما اليونانية: وحدة الموضوع، وحدة المكان، ووحدة الزمان.

وهنا وباكرًا منذ فجر السينما المحترفة يسقط الجدار الفاصل بين الوثائقي والروائي.

9

المدرسة الهولندية المؤسسة

إن كان هناك اسم ترك علامة في عالم الأفلام الوثائقية في النصف الثاني من القرن العشرين؛ فهو اسم الهولندي الذي قضى نصف حياته السينمائية في فرنسا؛ أعني يوريس إيفنس؛ الذي أعطى المشعل إلى وريثه الهولندي كذلك الذي طبع الوثائقي عالميًّا بطابعه؛ وهو: يوهان فان دركوكن، وهما الاثنان اللذان يطرحان موضوع الملف الذي تُقَدِّمه مجلة الجزيرة الوثائقية.

الأوَّل: يوريس إيفنس؛ صرخ بجملته الشهيرة: "لا يحتمل الوثائقي سيناريو؛ خذ كاميراتك، وانهض وصوِّر".

والثاني: يوهان فان دركوكن؛ فهو مؤسِّس المزج بين الوثائقي والروائي، على الرغم من أنه لا وجود لممثلين في أفلامه؛ حيث يُقدِّم الأفلام التي يُصَوِّرها وكأنها كانت تحت إدارة أمهر مديري التمثيل؛ مما جعله يفتح بادرة عجيبة؛ وهي عرض الأفلام الوثائقية جنبًا إلى جنب مع الأفلام الروائية في القاعات الكبرى في باريس أولاً، ثم بالقاعات الكبرى في المركبات الجامعية بأميركا وكندا.

10

الهولندي الطائر: يوريس إيفنس

بعد أن سار على خطى دزيغا فرتوف، وبعد أفلام بحثية وتجريبية طاف يوريس إيفنس بدعوة من المخرج السوفيتي الكبير بودفكين أرجاء الاتحاد السوفيتي، وقد يكون التقي بأبـي السينما الوثائقية الروسية؛ الذي نظَّر لها كثيرًا، ويخرج عن إطارنا المخرج ميخائيل روم، بعد ذلك بهر العالم بفيلم بقي ممنوعًا لسنوات طويلة عنوانه: "البؤس في البوريناج" عن الاستغلال للبلوريتاريا؛ ومنها حمل كاميراه على كتفه ليجوب العالم مؤسسًا لثلاثيته المبدئية: نضال العمال، تاريخ الشعوب، وتأسيس الاشتراكية، في الزمن نفسه الذي تطوَّرت فيه ما تسمى الوثائقيات على الطريقة الإيطالية؛ وهي الأفلام التي تُصَوِّر الطبيعة والشعوب وكأنها عجائب، عليها تعليق ليست له علاقة بالصورة، وفي عام 1937 سوف يفتح ملحمة فضح الحروب بفيلمه: "أرض إسبانيا"، الذي سيفتح مدرسة كاملة من أفلام قضايا التحرر، ووصولاً إلى أفلام فلسطين وجنوب إفريقيا والفيتنام صورها مخرجون يُقَدِّمون أنفسهم كورثة يوريس إيفنس.

وأردف تلك التجربة بفيلم عن مقاومة الصينيين الاحتلال الياباني عام 1938، وعنوانه: "400 مليون"، ثم يتحوَّل إلى الولايات المتحدة ليُصور مع فرانك كابرا أفلامًا عن الحرب العالمية الثانية، وينتقل إلى إفريقيا ليُصَوِّر استعداد مالي للدخول إلى الاستقلال.

ميزة إيفنس أنه يقوم بتكوين مخرجين وثائقيين على عين المكان؛ فيُصبحون ورثته، وذلك كلما حلَّ بمكان، وبعد رحلة طويلة يختم مسيرته ويعود في سنِّ التسعين ليُصَوِّر فيلمًا غريبًا عنوانه: "تاريخ الريح" في الصين.

في كل أفلامه التي يُعاد عرضها يطرح "إيفنس" علاقة المخرج بالواقع، ويرفض كل "سنيرة" (يعني الانطلاق من سيناريو) للوثائقي؛ إذ بالنسبة إليه المخرج يُصَوِّر ويُرَكِّب، ثم تأتي الحكاية، شريطة أن يتناغم بصره مع بصيرته، وهنا يكمن أصل الحكاية عن الوثائقي؛ فهو يقول كما يقول غودار؛ فإن حركة الكاميرا موقف سياسي؛ وهو مؤسِّس مفهوم أن مصداقية المخرج تكمن في احترام مَنْ يُصَوِّر، وعلى خطاه صاح المخرج عصمان صمبان في وجه ذلك المخرج الكبير الفرنسي مؤسِّس السينما الإثنوغرافية جون روش: "كف عن تصوير الأفارقة، وكأنك تُصَوِّر الحشرات". من هنا يأتي السؤال الكبير: هل وراء كل لقطة وثائقية نفس روائي؟ وهذا ما سوف يُقَدِّمه تلميذ إيفنس يوهان فان دركوكن.

11

يوهان فان دركوكن وتطريز العين

أستسمح القارئ تقديم هذا المخرج من جانب شخصي وذاتي؛ إذ حصل لي الشرف أن عَمِلْتُ إلى جانبه أثناء تصوير الجزء الثاني من فيلمه: "السيد والعملاق".

كنت سنة 1976 أعدُّ دبلوما عن السينما في باريس، وكلما غادرت مكتبة الأرسنال الشهيرة؛ أذهب إلى مكاتب مجلة كراسات السينما أثناء الحرب بين تلك المجلة ومجلة أخرى تأسست خروجًا عليها، وأصدرتْ بعض الأعداد: وهي "سينيك"، وتعرَّفتُ على هذا المخرج؛ الذي شاهدتُ العديد من أفلامه عندما عَرض له "مركز بوبورغ الثقافي" كلَّ أعماله في أسبوع جلب جماهير كبيرة.

كانت أعماله الكاملة لحد ذلك الزمان قد بهرت النقاد والمخرجين والجمهور؛ خاصة أن الإقبال كان كثيفًا، على أثره أسَّس ذلك المركز أكبر لقاء للوثائقيات؛ وهو مهرجان: "سينما الواقع"، بعد اكتشاف "يوهان فان دركوكن".

وبعد أن رجعت إلى تونس يهاتفني المنظِّر "أندري مينار"، وطلب مني: هل في استطاعتي أن أكون مساعدًا ليوهان فان دركوكن لتصوير جزء من فيلمه في الجنوب التونسي. طرت فرحًا، تصوَّرُوا أن تكون إلى جانب هذا المخرج الكبير، وكنتُ أتصوَّر أني سأحصل على سيناريو وإعداد وعدَّة تحضيرات؛ لكن كلَّ ما طلبه مني فان دركوكن الذي يتحدَّث في هدوء وكأنه قدِّيس، هو: رخصة تصوير،

وكراء أصغر سيارة بأقل تكاليف، وأين يقطن الفريق؛ الذي كان متكونًا من المخرج وزوجته وأنا، وأضفت الباحث في الفنون الشعبية علي سعيدان، الذي أقمنا عند أهله في الدويرات.

لما نزل فان دركوكن رفض النزل (الفندق) قضى ليلته مع زوجته في بيتي الصغير المتواضع، ولما قلتُ له: أين السيناريو؟ ضحك وأجاب: لم تتذكر جملة يوريس إيفنس: "لا سيناريو للوثائقي". كان بين يديه ملف صغير به دفتر وخريطة، وله كاميرا معيار 16 ملم وعلب، وزوجته معها مسجل ناغرا.

لما نزلنا بتطاوين قلتُ: "أين مخطط التصوير؟"، ضحك وجلس القرفصاء، وبدأ يُصَوِّر السوق والباعة والناس في هدوء، وطفنا كل الجنوب، وكل مرَّة تقع عيناه على مشهد يُطَالب بهدوء التوقف ويُصَوِّر.

لم أُشاهد الفيلم إلا بعد سنوات على قناة (Arte)، واندهشتُ؛ ولما أصدرت القناة الأعمال الكاملة لفان دركوكن أعدتُ مشاهدتها، واكتشفتُ ما يجب على كلِّ مختصٍّ أن يكتشفه؛ يوهان فان دركوكن همُّه الوحيد التناقض بين البشر بحثًا عن التلاقي، تراه يُصَوِّر معملاً للجيلاتي في أمستردام وعمال بكولومبيا، نساءً يعملن في سوبر ماركت في هولندا، وباعة في أسواق الجنوب التونسي، وقس على ذلك. النتيجة: الإنسان هو الإنسان، ولا فائدة من حكي وإعادة بناء الوضع الإنساني؛ من هنا يبقى هذا المخرج فان دركوكن وأستاذه إيفنس أصحاب ما يُسَمَّى الوثائقي النقي؛ أي ما أسميته "السلفية البصرية الوثائقية".

12

من التجارب الأربعة التي قدَّمنا نستطيع أن نقول: إنه في صلب كل لقطة وثائقية يُوجد نفس سردي يكتبه المخرج بمقارعة اللقطة باللقطة؛ ومن هنا لابُدَّ أن نلج إلى مكوِّنات الخطاب الوثائقي، ونقارنه بحشرجات الروائي؛ وذلك بعد أن نستعرض وثائقيات المخرجين الروائيين الكبار؛ حيث سنكتشف أن في كل فيلم روائي نفسًا وثائقيًّا.

الفيلم كالنسيج فيه سدى ولحمة؛ في الوثائقي السدى روائية واللحمة وثائقية، وفي الفيلم الروائي السدى وثائقية واللحمة روائية؛ من هنا يأتي النسيج البصري للأفلام نوعًا من البحث عن تعبيرية ركائزها مكونات الفيلم من حكي، وتركيب،

وحركة، ولقطة، وبُعد، ونسق، وصوت، وحوار، وموسيقى. هكذا فإن المنظّـــرين راحوا يبحثون عن اللغة السينمائية والإبستمولوجيا البصرية وبلاغة الصورة، الـــتي أسس لها رولان بارت، وسار على دربه العديد، وتدخَّل فيها علمـــاء الاجتمـــاع كإدغار موران، والفلاسفة كجيل دولوز، والإبستمولوجيون؛ مثل: بول ريكور.

السينما وثائقية أو روائية هي بحث عن تفجير المشهد للوصـــول إلى منـــهج لكتابة الزمن الهارب، ووضع أسيجة للمكان المتحرك، والكل ركضًا وراء المساهمة في الملحمة الإنسانية، التي كانت تنهمر في وادٍ بضفافه النظريـــة، الـــذي انفلـــت وأصبح بلا ضفاف عندما تداخلت الصور؛ التي تنتجها الشاشات الأربعة: السينما، والتليفزيون، والكمبيوتر والمحمول.

روائي أم وثائقي عندما يشرع المخرج في إعداد مشروعه يستجيب إلى عنوان فيلم وثائقي سوفياتي عنوانه: "تعال وانظر"، ويفعل ما نادى به يـــوريس إيفـــنس: "انهض وصوِّر".

من التوثيق إلى الوثائقي

الإسقاط الفكري والأيديولوجي على الوثيقة

كاظم مرشد السلوم

أصبح التوثيق لكل ما يجري من حولنا هو السمة الأبرز لهذا العصر؛ ربما بقصدية أحيانًا أو بغيرها في أحيان أخرى، و لم يَعُد الحصول على الوثيقة مهيًّأ ومخططًا له مسبقًا دائمًا، وإن كان ليس كذلك لمن يهتمُّ بالتوثيق، وربما الأرشفة أيضًا، فهناك آلاف الكاميرات موضوعة في العديد من الأماكن العامة والشوارع، تُراقب وتُسَجِّل حركة الناس، ليس بقصد التوثيق، وإنما بقصد التسجيل؛ الذي يأتي معظمه ضمن الضرورة الأمنية؛ وذلك بعد موجة العنف التي تصاعدت كثيرًا في معظم دول العالم؛ لكن هذه الكاميرات ربما تُسَجِّل وثائق مهمَّة، لا تُقَدَّر بثمن، وتتميَّز مثل هذه الوثائق بسرعة انتشارها، بعد ثورة المعلومات والتقنيات الهائلة، وإضافة إلى هذه الكاميرات ثمة هواة مهتمُّون بتوثيق كل ما يجري حولهم، وكذلك توثيق تفاصيل حياتهم، ولطالما سجَّلت كاميرات هؤلاء الهواة، أحداثًا مهمَّة، كان لها الأثر الكبير في التأثير في مشاعر الناس، متعاطفين، وغاضبين، إزاء ما تحمله هذه الوثيقة.

تناقض المشاعر هذا لا يقتصر على عامة الناس فقط؛ بل يتعدَّاه إلى ذوي الاختصاصات المختلفة: سياسيون، وفنانون، وصحفيون وإعلاميون، ومؤرخون.. وغيرهم، ويُشَكِّل تناقض المشاعر هذا الفعل الأخير الذي يُنتجه أي من هؤلاء على هذه الوثيقة. هذا التناقض في المشاعر لا يتأتَّى من فراغ؛ بل هو نتاج للأفكار والأيديولوجيا التي يحملها هذا الشخص أو ذاك، وبالتأكيد فإن السياسي الأميركي يتبنى أفكارًا غير تلك التي يتبنَّاها غيره من السياسيين في بلدان أخرى؛ حتى إن التقت المصالح فثمة فرق يبقى قائمًا باستمرار، هذا الأمر ينعكس على البقية التي ذكرنا بالتأكيد.

وما يهمنا هنا هو كيف يمكن لتناقض المشاعر المتكوِّن لدى المهتمين بالتعامل مع الوثيقة السينمائية نتيجة للإسقاط الفكري والأيديولوجي، والثقافي والاجتماعي الذي يتبنى كل منهم، أن يؤثر في طريقة التعامل مع هذه الوثيقة سينمائيًّا.

فحادثة مثل ضرب البرجين التوأمين في نيويورك في الحادي عشر من سبتمبر/أيلول، وُثِّقَتْ بعدَّة طرق؛ منها كاميرا المراقبة، وكاميرات الهواة؛ ومن ثَمَّ كاميرات محطات التلفزة، وكانت كل الوثائق تُسَجِّل لحظة ضرب البرجين وانهيارهما، هذه الوثيقة شاهدها الملايين في كافَّة أرجاء العالم وبشكل مباشر؛ ولكن كيف تمَّ التعامل معها، وكيف وُظِّفت مستقبلاً في العديد من الأفلام؛ سواء الوثائقية أم الروائية؛ حيث استُخدمت مئات المرَّات في العديد من الأفلام، وكلُّ مخرج فيلم وَظَّفها وفقًا لتيمة العمل، والهدف الذي أُنتج من أجله، تبعًا لفكره وأيديولوجيته، وبالتأكيد كان الاختلاف واضحًا في طريقة التوظيف وهدفها.

قام ثلاثة منتجون؛ هم: (آلان بريغان، وجاك بيران، ونيكولا مورفي) بتكليف 11 مخرجًا من 11 بلدًا لإنجاز فيلم من 11 دقيقة عن حادثة الحادي عشر من سبتمبر/أيلول، كل بمفرده، وبحسب رؤيته للحدث، تاركين لهم حرية الاختيار، وبحسب تجربة وحس وخلفية المخرج الثقافية والتاريخية والفنية، وقد وُجِّهت الدعوات إلى كل من:

1. كين لوتش من المملكة المتحدة
2. كلود ليلوتش من فرنسا
3. شين بن من أميركا
4. غونــز أليز أنرتيو من المكسيك
5. يوسف شاهين من مصر
6. سميرة مخملباف من إيران
7. إدريسا أدويدرا ووغو من بوركينا فاسو
8. ميرا نايير من الهند
9. دانيس تافونيك من البوسنة
10. شوهي إيمامورا من اليابان
11. جيتاي عاموس من إسرائيل

وقد جاءت الأفلام وفق رؤى خاصة بكل مخرج إزاء هذه الواقعة الحقيقية؛ ولكن بإسقاط أيديولوجي وفكري يمثل ثقافة بلد المخرج ونظرة شعب هذا البلد إلى الواقعة من خلال وجهة نظرهم الخاصة إلى الولايات المتحدة، وإلى نظامها الرأسمالي، وإلى ما تقوم به من حروب في أرجاء العالم؛ لذلك كان الواقع الحقيقي واحدًا؛ وهو ضرب برجي التجارة العالمية؛ ولكن النظر إلى هذا الواقع تباين بين مخرج وآخر؛ فرؤية "يوسف شاهين" للحدث اختلفت تمامًا عن رؤية المخرج الإسرائيلي "جيتاي عاموس"؛ إذ الموضوع له علاقة بصراع يمتدُّ عقودًا عدَّة بين إسرائيل والعرب؛ الذين لهم موقفهم الخاص من الولايات المتحدة؛ بسبب استمرار تأييدها لما تقوم به إسرائيل في المنطقة، وجاء تناول الواقع في هذه الأفلام على النحو التالي:

حاول كين لوتش في فيلمه الخروج من الشكل النمطي للأفلام الوثائقية؛ ليجعله مثيرًا للذهن، ومحفزًا لاتباع أساليب تفكير نفسية؛ تجمع بين خيطين متباعدين؛ هما: قسوة وجبروت الجنرال الدكتاتور بينوشيه، وبين تفجير برجي التجارة، مراهنًا على قدرة المشاهد على الربط بين الاثنين. وتقوم قصة الفيلم على أن هناك (كاتبًا أو صحفيًّا لاجئًا في بريطانيا) يشعر بالتعاطف مع الأميركيين؛ بسبب التفجير الذي طال برجي التجارة العالميين ومقتل الآلاف من الأميركيين؛ لكنه يجعل من هذه المناسبة مناسبة لقول: إن القتل والعنف قبيح بشكل عام؛ متى ما حدث، ومن قِبَل أي جهة. ويُساوي بين حادثة تفجير البرجين وبين دكتاتورية بينوشيه؛ الذي ساعدته مخابرات الولايات المتحدة للتسلط على شعبه، والإيغال في تصفية مناوئيه؛ حتى وصلت أعداد ضحاياه أضعاف أعداد ضحايا الحادث الأميركي. هذه العاطفة لم تكن في حدِّ ذاتها سوى "الرؤيا" التي تُعَبِّر عن تلك اللحظة الغامضة؛ التي نشعر فيها فجأة أننا أمام مقارنة ومقاربة حقيقية بين جريمتين تتكافآن في النتائج، وتتغايران في الأسباب وجهة التنفيذ، ولم يعمد المخرج هنا إلى محاولة تبرير الجريمة بسبب جريمة سابقة، وإن كانت هناك مبررات موضوعية؛ فـ (النتائج مرهونة بمقدماتها)؛ ولكنه عمد إلى التعبير عن الرفض بالتعاطف، لاستدراج الأميركي للتعاطف مع ضحايا شعبه؛ كما يتعاطف الراوي التشيلي معه. وقد أدَّى المونتاج دورًا محوريًّا في تهيئة مقومات المقارنة بانتقالات مقنعة، أشبه ما

تكون بمَنْ يُقيِّم تجربة علمية في مختبر كيماوي؛ ليثبت صحَّة فرضية ما، وكرس حيادية المخرج من الحادثة، وأكد انحيازه للحياة، وإدانته للجريمة في كل زمان ومكان.

وبالتأكيد لم يستطع المخرج أن يتحكَّم بحركة الكاميرا في المقاطع الوثائقية؛ كونها أجزاءً من مادة صحفية تليفزيونية، وهي كثيرة في الفيلم؛ إلا أنه بكل تأكيد تحكم بحركتها وبأحجام اللقطات التي تم تصويرها داخل الأستوديو؛ ليُعطي الفيلم جنسه بين الأفلام الروائية وليس الوثائقية؛ فكلما عرض لقطات القتلى في المظاهرات التي جرت في تشيلي استخدم اللقطات الكبيرة؛ التي تُظهر الانفعال واضحًا على وجه الراوي، كما أظهره بلقطات متوسطة في أوضاع تُوحي بالتأمل، كما فعَّل دور الإضاءة لتعكس مقدار الضغط النفسي الذي تعاني منه الشخصية، وتجد مقابلها الموضوعي في لقطات على وجوه الأميركيين الهلعين من هول الحادثة وفداحتها، وفي النهاية خرج الفيلم معتمدًا بشكل جوهري على المادة التسجيلية أكثر منه على المادة الروائية.

وجاء فيلم كلود ليلوتش روائيًا؛ جعل من الصورة الوثائقية بؤرة يدور حولها الحدث الرئيس؛ حيث يحكي قصة شابة فرنسية صماء تُقيم في الولايات المتحدة الأميركية، وهي على علاقة بشاب أميركي، يعيشان حياتهما معًا، ويتفاهمان فيما بينهما بلغة إشارية، وقد حدث بينهما إشكال أدَّى إلى أن يتركها الشاب؛ حيث كان يتباهى وبغرور كونه أميركيًّا، على الرغم من حاجتها إليه ومع احتمال عدم عودته ثانية تدخل الشابة الفرنسية في دوامة من الحزن، ونرى على شاشة التلفاز الذي يعرض صورة بعيدًا عن عين الشابة وهي غير مكترثة به؛ إذ هي صماء، حيث يظهر على الشاشة برجا التجارة وهما ينهاران نتيجة اصطدام الطائرات به، وتشعر باهتزاز المبنى الذي تُقيم فيه، إلا أنها لا تأبه لذلك، وبعد فترة قصيرة يشتعل المصباح الذي تستخدمه بديلاً عن الجرس؛ فتنفرج أساريرها، وتهرع إلى باب شقتها لترى صديقها الشاب ووجهه مغطًّى بالتراب فيرتمي عليها باكيًا.

اعتمد ليلوتش على الرمز في رؤيته الإخراجية للفيلم؛ حيث اعتبر الشاب الأميركي رمزًا للولايات المتحدة الأميركية؛ التي تلتقي مع غيرها من البلدان بآلية حوار معاقة، وهي لا تعبأ بحاجة البلدان الأخرى؛ خاصة تلك التي تُشاركها في

المرتبة (الشقة) كناية عن مرتبة الدول الكبرى التي تجمعهما معًا، وإن غرور البطل وخروجه من الشقة دون رغبتها للدلالة على خروج الولايات المتحدة على إرادة الدول الشريكة في المرتبة، وإن موقف المخرج هو في الواقع ترميز لموقف هذه الدول، ورغبة في عودة الولايات المتحدة لموقف التشاور والتفاهم وعدم الخروج والانفراد، وكان نتيجة هذا الخروج أن سقطت أميركا تحت قبضة الإرهاب، وتلقّت ضربة موجعة، فعادت على إثرها إلى المجتمع الشريك؛ وهي مغطاة بركام من تراب خسارتها.

اعتمد المخرج على تفعيل دور الإضاءة؛ فقد كانت شقة الشابة شبه مظلمة؛ إلا من بقع ضوء هنا وهناك؛ ليعطي الإحساس بخفاء وعدم وضوح الكثير مما تؤثث به الدول الكبرى بيئتها السياسية؛ كما اعتمد على الديكور الذي كان عبارة عن صور لقادة عسكريين، وأدوات لا يستطيع المشاهد تحديدها بدقّة، ووجود الكومبيوتر الذي تنشغل الشابة الفرنسية به على الدوام؛ للدلالة على التقدُّم العلمي، فيما كان المونتاج تقليديًّا إلى حد كبير؛ فقد تكفّل ربط المشاهد بتتابعها الزمني المنطقي ليس إلا، كما كانت أحجام وزوايا اللقطات -أيضًا- تقليدية؛ مع أنه كان بالإمكان استخدام أحجام وزوايا تعمِّق المعنى وتغني البناء الدرامي.

أما المخرج شين بن فيقص في فيلمه حكاية رجل عجوز لا شغل له إلا الاستحمام وحلاقة ذقنه والتسوق اليومي؛ فهو يعيش حياة رتيبة متكرِّرة، ويعتني باستمرار بملابس زوجته الميتة؛ حيث يختار كل يوم فستانًا من فساتينها يضعه على السرير، وفي شرفة بيته تقبع زهرية تحوي أزهارًا ذابلة، وفيما هو منشغل بعمله اليومي الرتيب يعرض التلفاز صور انهيار برجي التجارة؛ إلا أنه لا يشعر بذلك؛ ولكن وعلى حين غرَّة تدخل أشعة الشمس لتضيء بيته، وتستعيد الأزهار نضارتها، فيدخل في نوبة بكاء كمن يكتشف للتوِّ موت زوجته.

نحا شين بن منحى الاستخدام الرمزي؛ فلم تكن الولايات المتحدة غير تلك الزوجة الميتة منذ زمن دون أن يشعر أهلها بموتها، وهم منشغلون بكماليات الحياة، وأن التجارة وتنامي الثروة يحجبان النور عن الحياة الأميركية، وكأنه أراد القول إن الأميركيين كانوا بحاجة إلى هذه الصدمة لاكتشاف ذلك للخروج من الحالة الأشبه بالطقوسية.

اعتمد المخرج على تصوير لقطات تُعَبِّر عن أيقونية مفردات الحياة الأميركية؛ وذلك من خلال حركة الكاميرا التي أراد لها في بعض الأحيان العمل وفقًا لما هو متعارف عليه في الأفلام الوثائقية؛ حيث الاهتزازات المرافقة للعجوز أثناء تسوقه؛ ليؤكد هذا المعنى ويعممه على واقع الحياة الأميركية، وأكد ذلك -أيضًا- بلقطات كبيرة على وجه العجوز، وعلى مخلفاته التي تتراوح بين شفرات الحلاقة ومواد التنظيف، كما أكد الأيقونة المقابلة (زهرية الورد الذابل)؛ كما اعتمد على حركة أعطت جمالاً للعرض من خلال حركتها الرافعة وتنويعها بفعل أحجام اللقطات المنسابة برشاقة.

ما قدمه المخرج المكسيكي غونز أليز أنرتيو هو فيلم يستعصي على التجنيس؛ فهو ليس وثائقيًّا بالمعنى الأكاديمي للفيلم الوثائقي؛ إذ لم يقتصر على التسجيل، ولم يعمد إلى إعادة بناء للوثيقة، كما أنه ليس فيلمًا روائيًّا؛ لأنه لم يتضمن حكاية بالمعنى التقليدي للحكاية؛ فقد أوغل كثيرًا في الترميز؛ إذ عمد إلى إظهار لقطة لبرجي التجارة عند اصطدام الطائرة الأولى، ثم أظهر الظلام على الشاشة، وبعد دقائق تظهر الطائرة الثانية وهي تصطدم بالبرجين، وتغط الشاشة ثانية في الظلام، ولا نسمع شيئًا سوى أصوات الاستغاثة، ثم يظهر على الشاشة شخص وهو يسقط من الطوابق العليا، ثم يعود الظلام ثالثة ورابعة، وينتهي الفيلم بظهور تساؤل باللغة العربية مفاده: هل دين الله يأمر بذلك؟

الفيلم فقير من الناحية الفنية وحتى الدلالية، ولا يتناسب مع مكانة المخرج غونز أليز أنرتيو الذي أخرج عددًا من الأفلام المهمَّة والكبيرة كفيلم: "بابل"؛ الذي حظي بإعجاب النقاد والأكاديميين والمهتمين، فلا حركة للكاميرا ولا رؤية فنية واضحة؛ بل اعتمد على الرؤية الأيديولوجية المنحازة، التي تعاطت مع الحدث على أنه حادثة ليس له أي جذور، ولم يكلف نفسه عناء البحث في الدوافع أو المسببات، كما أنه لم يتناول الموضوع برؤية فلسفية كما فعل كلود ليلوتش أو شين بن.

أما يوسف شاهين فحاول أن يُقَدِّم رؤية تبريرية؛ وذلك من خلال تجسيد شخصية جندي أميركي قُتل في بيروت عام 1983، ويدور حوار فلسفي بين المخرج يوسف شاهين؛ الذي جسد دوره الممثل نور الشريف، وبين روح الجندي

الأميركي، يحاول شاهين إقناع الجندي أن هذه الجريمة تُشابه إلى حدٍّ بعيد جرائم إسرائيل؛ التي تدعمها الولايات المتحدة؛ لذلك نراه يتحدَّث مع الجندي بغضب. يبدأ الفيلم بمنع الشرطة الأميركية لشاهين من تصوير برجي التجارة قبل انهيارهما، وتتوالى أحداث الفيلم، فيقود الجندي الأميركي إلى بيت الاستشهاديين الفلسطينيين ليتعرف إلى دوافع الاستشهاد، ويبرر لها بلقطات تسجيلية عن الجرافات الإسرائيلية وهي تهدم بيوت الفلسطينيين وتعاملهم بوحشية؛ هم ومَنْ معهم من الذين يساندونهم. المخرج يوسف شاهين قدَّم عملاً مدروسًا من الناحية الفنية؛ مستفيدًا من الإمكانات التي تُقَدِّمها الخدع السينمائية والمونتاج في اختزال المسافة في سير الجندي للقاء شاهين، وكذلك عندما يلعب معه الكرة الطائرة؛ حيث يراه المخرج ولا يراه أحد من الحاضرين؛ لإكمال الجو العام الذي يتناسب مع التعامل مع روح معنوية وليست مادية. شاهين أراد أن يقول: إن العنف لا يجلب سوى العنف لمن يقوم به، ولمن يدعمه كذلك.

المخرجة سميرة مخملباف تنظر إلى الحدث من خلال عيون أطفال أفغان يعيشون مع ذويهم في مخيم الأفغان في إيران، والحكاية عن معلمة شابة تحاول إخبار الأطفال أن حدثًا هامّا ربما سيُغَيِّر وجه العالم قد وقع في مدينة بعيدة جدًّا اسمها نيويورك، وأن الطائرات قد اخترقت البرجين؛ لكن الأطفال بعفويتهم المحببة يتلقَّوْنَ الخبر بكثير من السخرية والضحك الطفولي؛ كونهم ببساطة لا يعرفون معنى البرج أو ناطحة السحاب؛ فتضطرُّ إلى محاولة تقريب الصورة، فتُصَوِّر لهم مدخنة أحد معامل الطابوق[1] من الأسفل وكأنه البرج في محاولة لتقريب الصورة للأطفال.

رؤية مخملباف ترتكز على إدانة الولايات المتحدة؛ التي ساهمت بشكل فعال في تشريد العوائل والأطفال الأفغان، كما تدينها -أيضًا- بتهمة الإبقاء على الجهل في البلدان الفقيرة والصغيرة.

الموضوع الذي تطرحه مخملباف يتسم بالبساطة، ويغرق في الواقعية؛ حتى بدا وكأنه فيلم وثائقي، على الرغم من أنه فيلم روائي، ولم تستخدم فيه أية مقاطع من الأرشيف الوثائقي، وقد تساوت حركة الكاميرا مع بساطة الطرح؛ فكانت

---

(1) الطابوق هو مادة بناء مصنوعة من الطوب المحروق في أفران خاصة ثم يُصَفّ يدويًا ويُشدّ بالملاط.

الكاميرا تتحرَّك بانسيابية منذ الاستهلال حتى نهاية الفيلم، مع اعتماد تقنيات سرد متعدِّدَة؛ فمرَّة تكون المعلمة هي السارد، ومرَّة يكون سكان المخيم الأفغاني، ومرَّة تتكفل الكاميرا بمهمَّة السرد؛ وبالتالي فقد تعدَّدت مستويات السرد بشكل يكسر رتابة المشاهدة، ويُغني الفكرة من خلال تدعيمها بمواقف أبناء المخيم المتضررين من الولايات المتحدة الأميركية. أحجام اللقطات استثمرَّت بشكل معبِّر؛ فمرَّة تأخذ وجوه الشيوخ الأفغان المقيمين في مخيم اللاجئين بلقطة كبيرة؛ لتُظهر قسوة الحياة من خلال تجاعيد وجوههم، ومرَّة على وجوه الأطفال لتعرض البراءة المنتهكة بفعل قسوة الحياة في المخيم؛ الذي استعرضته بلقطات عامة لتُظهر طبيعته الجغرافية القاحلة.

يُقَدِّم المخرج إدريسا أوديدرا ووغو (11) دقيقة ساخرة، مجموعة من الصبية يقودهم صبي فقير أكبر منهم سنًّا، (كان قد ترك المدرسة ليعمل بسبب حاجته إلى المال؛ ليساعد في علاج والدته المريضة)، يركضون في أزقة "بوركينا فاسو" بحثًا عن أسامة بن لادن؛ الذين يعتقدون أنهم سيجدونه في مدينتهم، التي يعيش فيها كثير من الملتحين الذين يعتمرون العمائم، فيحاولون إيجاده والقبض عليه؛ لتسليمه للسلطات الأميركية، ويقبضون مبلغ المكافأة البالغ 25 مليون دولار، والسخرية تكمن في أن العقول الصغيرة سترى في كل رجل دين مسلم (أسامة بن لادن)، كما تكمن في التساؤل: هل بمقدور الجريمة أن تنتشل الشعوب الفقيرة من فقرها؟ اعتمد المخرج إدريسا أوديدرا على حركة كاميرا غير منضبطة؛ فيها كثير من الاهتزازات؛ ليوحي أن كاميرته تُسَجِّل الحياة كما تفعل في الأفلام الوثائقية، أو تبدو وكأنها صور بالكاميرا المنزلية؛ لتكريس فقر الحياة في بوركينا فاسو ومثيلاتها من البلدان، واعتمد اللقطات العامة؛ لأنها أقدر على تصوير مساحات واسعة؛ ليتمكن من عرض بؤس المدينة البوركينية، ويعرض أكبر عدد ممكن من الناس الفقراء.

أما المخرجة ميرا ناير فاختارت حكاية حقيقية وقعت لأسرة باكستانية تعيش في مدينة نيويورك؛ هذه العائلة تُبتَلى باختفاء ابنها يوم 11 من سبتمبر/أيلول، ويبدأ المحققون الأميركيون بنسج اتهامات لهذا الفتى، وضلوعه في العمليات الانتحارية؛ التي استهدفت أبراج التجارة؛ ولكن لاحقًا يتبيَّن أن الفتى قد مات وهو يُحاول

مساعدة بعض المصابين داخل أحد الأبراج المنهارة؛ ليتحول من مجرم مدانٍ إلى بطل قومي، لقد عبَّرت ميرا نايير عن رؤية تَدِينُ بها العقلية الأميركية؛ التي تُسيء الظنَّ بالإسلام والمسلمين، وتجرّدهم من الإنسانية، وتصوُّرها المسبق أن الإسلام دين جريمة وإرهاب.

يتحدَّث المخرج البوسني دانيس تافونيك عن فتاة بوسنية تتظاهر كل أسبوع مع عدد من المتظاهرين؛ من أجل إيصال صوت عوائل مَنْ ماتوا في الحرب الأهلية البوسنية؛ التي دمَّرت بلدها إلى مسامع العالم؛ وذلك من خلال وسائل الإعلام؛ ولكن دون جدوى، فيتصادف قيادها لإحدى المظاهرات مع ضرب البرجين وانهيارهما؛ حيث تتحوَّل أنظار الإعلام إلى الهجمات؛ لكن الفتاة تُصِرُّ وتتظاهر من أجل ضحايا بلدها.

الفيلم يقوم على رؤية تُؤَكِّد أن المأساة هي المأساة أينما تحل؛ وتؤكد كذلك التفاوت الدولي الكبير الذي خلقته الرأسمالية بقيادة الولايات المتحدة؛ لذلك جاء الفيلم ليُصَوِّر الحياة الباهتة والمليئة بمعاناة سكان البوسنة، وليُصَوِّر فقدان الأمل والإحباط الذي تعاني منه البلدان النامية.

المخرج الياباني شوهي إيمامورا يستوحي قصة فيلمه من حكاية خرافية اسمها: "الرجل الأفعى"، وهكذا نرى الشخصية الرئيسية في الفيلم زاحفًا على الأرض طيلة الوقت، وهو الذي أفنى عمره في خدمة الإمبراطور؛ لقد تحوَّل إلى أفعى زاحفة، وكما تفعل الأفعى فإنه يلتقط جرذًا بفمه ويبتلعه على طريقة الأفعى.

المخرج شوهي إيمامورا قدَّم رؤيته السينمائية؛ ليُعلن من خلالها صرخته أو فلسفته القائلة: "ليست هنالك من حرب مقدسة". وهي الكلمة التي يُطلقها الجندي العائد من الحرب الكونية فاقدًا عقله؛ ولكنه ينطق بحكمة، لم يُوَظِّف إيمامورا أي مقطع فيلمي يُوَثِّق الحادثة، إلا أنه وظَّف الحادثة ذاتها لإيصال فكرته الرافضة للحرب الكونية، اعتمد على صور الحرب الكونية، وعلى لقطات كتلك التي تظهر في تصوير مراسلي الحروب؛ حيث صُوِّرت بكاميرا مهزوزة، ولقطات في الغالب عامة؛ لتُظهر معاناة الجنود من خلال استعراض جغرافية المكان الوعر وكثافة الأدغال.

يطرح المخرج جيتاي عاموس فيلمًا يمثِّل نموذجًا قياسيًّا لتأثير الانتماء العقائدي والأيديولوجي؛ حيث جعل من الحادثة مناسبة للربط بين تفجير برجي

التجارة وعملية استشهادية جرت في إحدى مدن فلسطين، التي تُسـيطر عليهـا إسرائيل، وقد كان فيلمًا ضعيفًا شكلاً ومضمونًا؛ فقد اختار عاموس حياة مراسلة تليفزيونية تجد صعوبة في نقل أحداث تفاصيل تلك العملية الاستشهادية؛ بسبب أن أنظار العالم تتجه نحو حدث أكبر وأهم؛ هو انهيار برجي التجارة العالمية، معتمـدًا على تصوير أراد له أن يبدو وثائقيًّا؛ إذ أرادت أن تقـول: إن هـؤلاء المجـرمين يرتكبون الجرائم في كل مكان، وربما يكون تفجير برج التجارة هو الجريمة الأكبر.

أعتقد أن ما قام به المنتجون الثلاثة، قد أوضح التباين الكبير في التعامل مـع الوثيقة؛ مؤكدًا أن الإسقاط الفكري والأيديولوجي له أثره الكبير في هذا التعامل.

الباب الثاني

كيف ننجز وثائقياً؟

عن السينما والتسجيلي والوثائقي

سمير فريد

فُطر الإنسان على حبِّ البقاء، ومن هذه الفطرة صنع الحضارة من خلال مقاومة عوامل الفناء؛ فعرف الماء ليشرب ويُنَظِّف جسده، والصيد ثم الزراعة ليأكل، والملبس والمأوى ليحمي نفسه، والطب والدواء ليُشفى من الأمراض، والقانون ليُنَظِّم العلاقة بين الفرد والجماعة التي يعيش معها. وفُطر الإنسان -أيضًا- على الرغبة في الإحساس بالجمال، ليس لمقاومة عوامل الفناء؛ وإنما ليعيش حياة أجمل من الناحية الروحية، وتبدو هذه الفطرة في حب الأصوات الإيقاعية، وتحريك أطرافه أو جسده أثناء سماعها، ومحاكاة ما يراه في الواقع، والتفكير في معناه ومحاولة الإجابة على أسئلة الوجود والعدم؛ وما يدل على ذلك بوضوح رسوم الإنسان الأول على جدران الكهوف التي عاش فيها؛ حيث رسم خطوطًا لأناس يتحرَّكون وكأنهم يرقصون، وبذلك تكون الفنون الثلاثة الأولى التي عرفها الإنسان وهو يحاكي الطبيعة؛ هي ما عُرف بعد ذلك بالموسيقى والرقص والرسم.

أما فطرة التفكير وإعمال العقل فتجلَّت مع اللغة المنطوقة ثم المكتوبة في فنون الأدب؛ وهي الشعر والقصة والمسرحية، ومع الحضارات القديمة وصل التفكير إلى الفلسفة، وكان الفن السابع هو النحت، والثامن العمارة؛ وكلاهما يُنشئ كتلة في الفراغ، وإن اختلفت الأغراض.

وفي إطار الثورة الصناعية التي نتجت عن التطوُّر العلمي الكبير في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية في القرن التاسع عشر ميلاديًّا، شهد النصف الأول من ذلك القرن اختراع الفن التاسع، وهو الفوتوغرافيا، أو فن الصور الثابتة، وشهد النصف الثاني منه اختراع الفن العاشر، أو فن الصور المتحركة.

كانت الصور الفوتوغرافية تعبيرًا عن فطرة محاكاة الواقع، وكانت الصور المتحركة ذروة التعبير عن هذه الفطرة؛ فالأولى يمكن أن تُصَوِّر الواقع كما هو تمامًا، والثانية تُضيف الإيهام بالحركة في الأفلام الصامتة، وتُضيف النطق في الأفلام الناطقة، واكتملت محاكاة الواقع مع اختراع الأفلام الملونة؛ فالواقع بالألوان، وليس بالأبيض والأسود.

فكرة السينما

يبدأ المؤرخ الأميركي ديمس تايلور كتابه: "تاريخ مصور للسينما"، الصادر في نيويورك عام 1943 بصورة لرسم من رسوم الكهوف في كهف "التاميرا" في إسبانيا لثور تتكرَّر فيه أقدام الثور الأربعة، ويعتبره عن حق أول تعبير عن فكرة السينما؛ ويمكن -أيضًا- أن نعتبر الرسوم التي تتكرَّر على نحو متوالٍ على جدران المعابد المصرية القديمة (الفرعونية) تعبيرًا عن فكرة السينما، ولو لم تكن الفوتوغرافيا أو الصور الثابتة عام 1839 لما كانت السينما أو الصور المتحركة عام 1891؛ فهي تحريك لصور ثابتة بسرعة تُوهم بالحركة، وكان عالم البصريات الحسن بن الهيثم -الذي وُلد في البصرة عام 965 ميلاديًّا وتوفي في القاهرة عام 1038 ميلاديًّا- قد اكتشف في كتابه "المناظر" أن الصورة تبقى في العين بعد مشاهدتها لمدَّة جزء من الثانية.

فوتوغرافيا كلمة لاتينية تتكون من شقين؛ الأول: فوتو، أي ضوء، والثاني: غراف، أي رسم، ومعناها الرسم بالضوء؛ وكما كانت الفوتوغرافيا نتاج أبحاث واختراعات العديد من العلماء، كذلك كانت السينما؛ ولكن الفضل الأساسي في تحريك الصور يرجع إلى العالم الأميركي توماس إديسون (1847-1931)، الذي يصفه المؤرخ الأميركي نيل بالدوين في أحدث الكتب التي صدرت عنه عام 2010 أنه الرجل الذي "اخترع القرن العشرين"؛ حيث قام بتطوير واختراع أهم الأدوات التي غيَّرت حياة الإنسان من المصباح الكهربائي إلى التسجيلات الصوتية (الفونوغراف) والصور المتحركة.

إديسون والأخوان لوميير

اخترع إديسون كاميرا "كينتوغراف" عام 1889 مستخدمًا اختراع جـــورج إيستمان (1854–1932) للفيلم الخام (السيلولويد) مقاس 35 مللي، أو "كوداك 1" في العام نفسه، وهو الخام الذي تُصَوَّر عليه الأفلام حتى اليوم، واستخدم إديســـون اختراع وليم ديكسون (1860–1935)؛ الذي كان يعمـــل في شـــركته لجهـــاز "كينتوفونوغراف"؛ الذي حقق التزامن بين الصوت والصورة في عام 1889 نفسه، واخترع إديسون آلة العرض "كينتوسكوب"، وأنتج أول أفلامه عام 1891، والذي أخرجه وليم ديكسون بمفهوم الإخراج الذي تبلور بعد ذلك.

وفي عام 1895 في مصانع شركة لوميير في ليون بفرنسا اختـــرع الأخـــوان الفرنسيان أوجست لوميير (1862–1954) ولويس لوميير (1864–1948) جهـــاز "سينماتوغراف"؛ فالسينما كلمة فرنسية، ومن المصادفات التاريخيـــة المدهشـــة أن كلمة لوميير الفرنسية تعني الضوء؛ والاختلاف بين اختراع إديسون في نيويـــورك عام 1891، واختراع الأخوين لوميير في ليون عـــام 1895 أن "كينتوفونـــوغراف إديسون" كان نظامًا مكونًا من ثلاثة أجهزة؛ هي كاميرا "الكينتوغراف" للتصوير، وآلة "كينتوسكوب" للعرض، وجهاز لطبع الأفلام. أما "ســـينماتوغراف لـــوميير" فكانت جهازًا واحدًا خفيف الوزن، يُصَوِّر ويطبع ويعرض. والأهم من ذلـــك أن نظام إديسون كان يعرض لفرد واحد يرى الفيلم من ثقب صغير، أما نظام لـــوميير فكان يعرض الأفلام على شاشة كبيرة لجمهور؛ وقـــد تم العـــرض الأول لأفـــلام "سينماتوغراف لوميير" يوم 28 من ديسمبر/كانون الأول 1895 في مقهى "لاجراند كافيه" في باريس، وكان الفيلم الأول "الخروج من مصانع لوميير في ليون"، وأصبح تاريخ مولد السينما، وإن كان إديسون هو أول مَنْ حَرَّك الصور.

وكما اخترع العالم الأميركي وليم ديكسون التزامن بين الصـــوت والصـــورة؛ اخترع -أيضًا- عام 1893 أول أستوديو للتصوير الداخلي، الذي عُرف باسم "بلاك ماريا"؛ حيث تم تصوير الأفلام الروائية الأولى من إنتاج إديسون عام 1894، والمؤكد أن إديسون كان المنتج الوحيد في العالم ذلك العام، وكان من بين مخرجي الشـــركة جون كولينـــز الذي تُوُفِّيَ في وباء الأنفلونـــزا في نيويـــورك عـــام 1919، وآلان كورسلاند الذي أخرج أول فيلم روائي طويل ناطق "عازف الجيتار" عام 1927.

وفي عام 1894 اخترع شارلز فرانسيس جينكينـــز (1867-1934) الـــذي ساهم في اختراع التليفزيون فيما بعد مع توماس أرمـــات (1866-1948) جهـــاز "بانتاسكوب"، الذي عرف باسم "جينكينـــز-أرمات" نسبة إليهما؛ وهو جهـــاز لعرض الصور الثابتة على نحو متوال، وقام إديسون بشراء هذا الجهاز عـــام 1895، وطوَّره، وصنع منه جهاز "فيتاسكوب" عام 1896 لعرض الأفلام علـــى شاشـــة لجمهور، وفي يوم 23 من إبريل/نيسان عـــام 1896 في قاعـــة "كوســـتر وبايـــل للموسيقى" في نيويورك أُقيم أول عرض سينمائي لجمهور بتـــذاكر في الولايـــات المتحدة الأميركية، وتضمن 12 فيلمًا من إنتاج إديسون.

الأفلام الصامتة

وقد شهد العالم إنتاج أكثر من 150 ألف فيلم صامت منذ اختراع الســـينما؛ حتى اختراع الفيلم الناطق عام 1927، وأغلبها من الأفلام القصيرة والقصيرة جدًّا، التي لا تتجاوز مدَّة عرض أيٍّ منها دقائق قليلة، وبعضها أقل من دقيقـــة؛ ونتيجـــة عدم إنشاء مكتبات لحفظ وإتاحة الأفلام حتى عام 1935، مثل مكتبـــات حفـــظ وإتاحة الكتب، لا تملك مكتبات السينما في العالم حتى الآن أكثر من 25 ألفًا مـــن الأفلام الصامتة، التي جُمعت بعد جهود علمية شاقة، ولا تزال مكتبات الســـينما وستظلُّ تبحث عن الأفلام التي تُعتبر في عداد المفقودة. وحتى عام 1979 كان أول أفلام "سينماتوغراف لومير"، وهو "الخروج من مصانع لومير في ليون" مفقـــودًا، وعثر عليه فريق من الباحثين في أحد بنوك أستراليا في أكتوبر/تشـــرين الأول مـــن ذلك العام.

والمقصود بالأفلام الصامتة انفصال شريط الصوت عن شريط الصورة؛ حـــتى اختراع الشريط الذي جمع الصوت والصورة عام 1927، ولـــيس عـــدم وجـــود صوت، فقد كانت الموسيقى تعزف أثناء بعض العروض بواسطة فرقة موســـيقية، وكانت هناك تسجيلات لمؤثرات صوتية تُذاع أثناء عروض أخرى، وكان هنـــاك حوار وتعليقات؛ ولكن في لوحات مكتوبة تُعرض على الشاشة وتقطع الأحداث.

ومما ساهم في ضياع أغلب الأفلام الصامتة أن الفيلم الخام (السيلولويد) كان يُصنع من "نترات" قابلة للاشتعال الذاتي حتى عام 1950؛ أي الاشتعال مـــن دون

مسبب للاحتراق، وإنما لتفاعلات كيميائية داخل العلب التي تُحفظ فيها الفصول؛ ولذلك نُقلت الأفلام على الخام غير القابل للاشتعال الذاتي في البلاد التي تعتبرها من التراث الثقافي.

لغة السينما

لكل فنٍّ لغة خاصة، وقواعد مستمدَّة من تاريخ التعبير بهذه اللغة؛ فالتعبير يسبق النقد والتنظير، وهي ليست قواعد ثابتة، وإنما في تفاعل مستمرٍّ مع لغات الفنون الأخرى، ومع كل عصر، ومع كل ثقافة لكل مجموعة بشرية، ومع كل فرد مبدع؛ أي يُضيف إلى الفن الذي يُمارسه، لقد وُجدت القواعد من أجل تحسين شروط التلقّي بالنسبة إلى المتلقي؛ ولكنها وُجدت لتُعرف، ثم تُنسى بالنسبة إلى الفنان.

ولكل لغة من لغات الفنون أجناس وأشكال وأساليب؛ فالشعر -مثلًا- جنس من أجناس لغة الأدب، والرمزية شكل من أشكال الشعر، أما أسلوب الشاعر فهو ما يُمَيِّزه عن غيره من الشعراء، وبقدر شعرية هذا الأسلوب؛ أي نقائه، وبقدر خصوصيته يكون الشاعر مبدعًا، والأمر نفسه بالنسبة إلى كل الفنون.

ولغة السينما مثل أي لغة أخرى من لغات الفنون لها أجناس وأشكال وأساليب، وأجناس السينما هي حسب الترتيب التاريخي: الأفلام التسجيلية، أي التي تُصَوِّر الواقع من دون تمثيل، والأفلام الخيالية؛ أي التي تعتمد على التمثيل، وأصبح من الشائع وصفها بالأفلام الروائية في اللغة العربية، والأفلام التشكيلية؛ أي التي تعتمد على تحريك الرسوم أو الدمى.

وإذا كان من الممكن قبول تسمية الأفلام الخيالية بالروائية؛ لأنها تروي قصصًا، وعلى الرغم من أن الأفلام التسجيلية تروي قصصًا أيضًا؛ وذلك إعمالًا لقاعدة أن الشائع غير الصحيح خير من الصحيح غير الشائع، فليس من المقبول استمرار التسمية الشائعة في اللغة العربية للأفلام التشكيلية بأفلام "التحريك"؛ فكل الأفلام صور متحركة، وكل صنّاع هذه الأفلام من الفنانين التشكيليين.

ولكل فنٍّ أداة للتعبير ووسيلة للتوصيل؛ أداة الأدب القلم ووسيلة التوصيل النشر، وأداة الرسم الفرشاة ووسيلة التوصيل المعرض، وأداة السينما الكاميرا

ووسيلة التوصيل آلة العرض، ومن الأخطاء الشائعة الخلط بين وسائل التوصيل الأصلية وغير الأصلية؛ فالأصل في تلقّي اللوحة المعرض أو المتحف وليس الكتاب المطبوع، والأصل في تلقي الفيلم شاشة السينما وليس شاشة التليفزيون أو شاشة الكمبيوتر أو شاشة الموبايل؛ وسائل التلقي غير الأصلية تعني تلقّيًا ناقصًا للعمل الفني.

مؤلف السينما

كل الفنون فردية؛ أي تعبير عن رؤية فرد، قد يكون ممارسًا وقد يكون مبدعًا، النقد يُفَرِّق بين الممارس والمبدع وقت إنتاج العمل الفني، والزمن وحده يحكم على العمل بعد ذلك بالبقاء واستمرار التأثير، أو يُصبح مجرَّد إضافة كمية؛ حتى في العروض التي تتضمن مجموعة من الفنون؛ وهي: الموسيقى، والرقص، والمسرح، والسينما، يظلُّ العمل الفني تعبيرًا عن فرد، إنها فنون لأن هناك مجالاً للإبداع الفردي في كل منها؛ ولكن هذا الإبداع للتعبير عن رؤية فرد واحد هو مؤلف العمل.

وبينما لا خلاف على أن المؤلف في عروض الموسيقى والرقص والمسرح هو كاتب النص، هناك خلاف حول مؤلف السينما، أهو كاتب النص (السيناريو) أم المخرج. هناك نصوص سينمائية تُطبع في كتب للقراءة؛ مثل المسرحيات، وهناك نصوص سينمائية يتم إخراجها في أكثر من فيلم كما تخرج المسرحيات في أكثر من عرض؛ ولكن هذه النصوص هي الاستثناء من القاعدة؛ والقاعدة أن مؤلف الفيلم هو المخرج، حتى لو كان يُنَفِّذ السيناريو حرفيًّا.

لغة السينما هي اللغة التي يُكتب بها الفيلم كما يُعرض على الشاشة، وليس كما يُقرأ السيناريو على الورق، حتى لو كان المخرج يُترجم قصة أو رواية أو مسرحية إلى لغة السينما؛ وسواء كانت هذه الترجمة إبداعية أم حرفية. يُكتب في السيناريو مثلًا: طريق مظلم به أشجار كثيفة؛ ولكن من أي زاوية يُصَوَّر هذا الطريق على الشاشة؟ وماذا يعني الظلام بالإضاءة؟ وماذا تعني كثافة الأشجار؟ وهل هي مثمرة أم جرداء؟ هذه هي لغة السينما.

المخرج هو الذي ينظر في عين الكاميرا، ويُوافق أو لا يُوافق على اللقطة التي يجري تصويرها بكل محتوياتها، والمخرج -أيضًا- هو الذي يُوافق أو لا يوافق على

مونتاج الصورة ومونتاج الصوت، المخرج هو مؤلف الفيلم سواء كتب السيناريو بنفسه، أم لم يكتبه.

كاميرات الثورة الثالثة

وفي إطار الثورة التكنولوجية، وهي الثورة الثالثة في تاريخ الحضارة الإنسانية بعد الثورة الزراعية والثورة الصناعية، التي تبلورت في العقد الأخير من القرن العشرين الميلادي، اخترعت كاميرا الفيديو، ثم كاميرا الفيديو الرقمية (الديجيتال)، ثم كاميرا التليفون المحمول (الموبايل).

وتُعَبِّر أفلام هذه الكاميرات الثلاث بلغة السينما نفسها في الأفلام المصورة بكاميرا السينما، ومن الضروري التفرقة بين أفلام الكاميرات الأربع لأنها مختلفة؛ ولكن من دون تراتب؛ أي من دون اعتبار هذه الأفلام أقل أو أفضل من تلك؛ فالفيلم لا يستمد قيمته من الكاميرا التي صُوِّر بها، وإنما من موضوعه وأسلوبه في التعبير عن رؤية صانعه، وإلى أي مدى يكون الشكل هو المضمون ذاته.

وإذا كان تلقي الفيلم المصور بكاميرا السينما لا يكون كاملًا إلا على الشاشة الكبيرة، فإنه من الممكن تلقّي أفلام الكاميرات الثلاث الجديدة على الشاشات الثلاث الجديدة الأخرى، وهي شاشات التليفزيون والكمبيوتر والموبايل. جوهر التلقّي الصحيح هو تلقي العمل الفني كما صنعه صاحبه، ومن هنا يكون التلقّي صحيحًا على شاشة الموبايل -مثلًا- إذا كان الفيلم من أفلام الموبايل؛ بل إن عرض فيلم موبايل على الشاشة الكبيرة يُصبح من الخطأ؛ لأنه لم يُصنع للعرض على هذه الشاشة.

يمكن على نحو ما أن نعتبر كل تاريخ تطوُّر كاميرا السينما يهدف إلى أن تُصبح صغيرة الحجم وخفيفة الوزن، وهكذا بدأت مع كاميرا "سينماتوغراف لوميير"، وقد تحقق هذا بامتياز مع اختراع الكاميرات الثلاثة الجديدة، وكأنها دورة كاملة تكتمل بعد مائة سنة؛ بل إن أفلام كاميرا المُوبايل القصيرة والقصيرة جدًّا تعود بنا إلى بداية السينما بدورها.

وتُحَقِّق الكاميرا الصغيرة الخفيفة الحلم القديم؛ وهو أن تصبح الكاميرا قلمًا يُتاح للجميع، وليس فقط للمحترفين من صُنَّاع السينما، كما تتيح لصُنَّاع السينما

تحريك الكاميرا بحرية تامَّة، وبسهولة شديدة على نحو غير مسبوق؛ أيًّا كانت الديكورات في التصوير الداخلي، وأيًّا كانت المواقع في التصوير الخارجي.

وكما أدَّت الثورة التكنولوجية إلى اختراع الكاميرا الصغيرة الخفيفة أدَّت - أيضًا- إلى اختراع شرائط الفيديو وأسطوانات الـ "دي في دي" (DVD) والكمبيوتر كوسائل جديدة لعرض الأفلام؛ فأصبح الفيلم مثل الكتاب، وأصبحت هناك مكتبة للأفلام إلى جانب مكتبة الكتب؛ سُئل المخرج الأميركي دافيد وارك جريفيث (1875-1948) الملقب بأبي الفن السينمائي عام 1924: كيف سيكون حال السينما بعد مائة سنة؟ فقال: "في عام 2024 سوف تجدون السينما في كل مكان: على ظهور السفن وفي القطارات والطائرات وغرف المعيشة، ولن ترتعش الصورة ويُصيبكم الصداع". وقد تحققت نبوءة جريفيث؛ ولكن قبل نهاية القرن العشرين.

كان ما تميز به فن السينما عن كل الفنون التي سبقته إمكانية أن يُعرض العمل الفني السينمائي "الفيلم" في كل مكان في الوقت نفسه؛ مما يجعل ملايين الناس يشتركون في تجربة شعورية واحدة تجمع بينهم؛ على الرغم من اختلاف الثقافات، وهو الهدف الأسمى لكل الفلاسفة منذ أقدم العصور؛ ولكن هذه الإمكانية لم تتحقَّق إلا مع الأقمار الصناعية، التي تقوم ببث الفيلم في كل مكان في الوقت نفسه عن طريق نظام "ديجيتال سينما باكتج".

البداية تسجيلية

عندما صنع الأخوان لوميير "الخروج من مصانع لوميير في ليون" عام 1895 كانا يُجَرِّبان الجهاز الجديد الذي اخترعاه، وهو "سينماتوغراف لوميير"؛ ولكنه أصبح أول فيلم تسجيلي بالمفهوم الذي استقرَّ بعد ذلك للأفلام التسجيلية.

بدأت السينما بالأفلام التسجيلية؛ بل وكانت الأفلام الروائية الأولى تسجيلية أيضًا؛ لأنها كانت تُصَوِّر مشاهد مسرحية تُمَثَّل على المسرح؛ أي تُسَجِّل هذه المشاهد، وقد سُمِّيَت الأفلام التسجيلية بمسميات عديدة؛ مثل: أفلام الحقائق، وأفلام الأحداث، وأفلام المعلومات؛ ولكن التسمية التي شاعت واستقرَّت هي الأفلام "الدكيومينتاري"، التي استخدمها المخرج والناقد البريطاني جون غريرسون

(1898-1972) في مقاله عام 1926 في وصف الفيلم الأميركي "موانـا" إخـراج روبرت فلاهرتي (1884-1951)، الملقّب بأبـي السينما التسجيلية.

"الدكيومينت" في قاموس أكسفورد للإنجليزية والعربية (طبعة 1972): الوثيقة المكتوبة، أو المستند الكتابـي، أو الدليل الكتابـي، و"الدكيومينتاري": العـرض المدعم بالوثائق؛ أي الأدلة والبراهين. و"الدكيومينتاري فيلم" في قاموس أكسفورد للسينما (طبعة 1948): الفيلم الذي يتناول بعض مظـاهر الحيـاة الإنسـانية، أو النشاطات الاجتماعية. وقد استمرَّ هذا التعريف في ذلك القـاموس حـتى طبعـة 1982، على الرغم من أن "الدكيومينتاري فيلم" يتناول -أيضًا- مظـاهر حيـاة الحيوانات والطيور وكافة المخلوقات.

وفي قاموس لونجمان للإنجليزية الأميركية (طبعـة 1983) أن "الـدكيومينتاري": الفيلم، أو برنامج الراديو، أو برنامج التليفزيون الذي يُقَدِّم الحقائق "فاكتس" (Facts)، وأنه المناقض للفيلم الروائي "فيكشن" (Fiction). وحـتى الآن في النقـد السـينمائي الأميركي هناك من يصف "الدكيومينتاري فيلم" أنه غير الروائي "نن فيكشن" (Non-fiction)، على الرغم من أن التعريف لا يكون بالسلب؛ وتعريف "نـن فيكشـن" في قاموس لونجمان: كل ما ليس شعرًا أو مسرحية أو قصة أو رواية في الأدب؛ أي النثر. وفي القاموس نفسه أن "فيكشن" تعني: القصص أو الروايات التي لم تحدث في الواقـع. وهذا يعني أن الفيلم الـ "نن فيكشن" هو ما يُصَوِّر ما يحدث في الواقع نثـرًا. الشـعر والنثر في لغة الأدب يختلفان في لغة السينما، والأسلوب الشعري في الأفلام قد يكون في الأفلام الروائية أو التسجيلية. وتُثير هذه التعريفات مشكلة مفهوم "الواقعية" في فنـون الأدب والفنون الأخرى، ولا تزال مقولة فيلسوف الحضارة اليونانية القديمة (الإغريقية) أرسطو في القرن الخامس قبل الميلاد في كتابه "فن الشعر" صحيحة؛ وهي أن "المستحيل المحتمل خير من الممكن غير المحتمل" في الفن؛ أي أن المعيار في تصديق المتلقّـي لـيس وقوع الحدث في الواقع، وإنما تصديق وقوعه من خلال أسلوب العمل الفني.

أما تعريف غريرسون للفيلم التسجيلي فهو: "معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه إبداع فني". وتأكيدًا على أن الإبداع يسبق النقد والتـنظير، تجـاوز الإبداع في الأفلام التسجيلية هذا التعريف، فلم تَعُدْ فقط عن الأحداث "الجارية"؛ وإنما عن الواقع والتاريخ أيضًا.

التسجيلي والوثائقي

بدأت السينما العربية في مصر عام 1907، وكان الفيلم الأول مثل أغلب دول العالم من الأفلام التسجيلية، وهو فيلم: "زيارة الخديو عباس حلمي الثاني لمسجد المرسي أبو العباس بالإسكندرية"، من إنتاج أستوديو عزيز ودوريس للتصوير الفوتوغرافي، وكما في كل دول العالم أيضًا سُمِّيت الأفلام التسجيلية بمسميات مختلفة في النقد السينمائي العربي؛ وذلك قبل أن تشيع وتستقرَّ كلمة "تسجيلي"، وعلى الرغم من ذلك لا تزال الكلمة الإنجليزية تُترجم إلى العربية تسجيلي أو وثائقي، وفي دولة قطر خصصت شبكة الجزيرة قناة خاصة لإنتاج وعرض الأفلام التسجيلية، وكانت قفزة حضارية غير مسبوقة في العالم العربي، ولا تزال الوحيدة من نوعها، وأطلقت عليها "الجزيرة الوثائقية"؛ بينما تنظِّم الشبكة نفسها مهرجانًا دوليًا أطلقت عليه مهرجان الأفلام التسجيلية.

التعليمي والدعائي

كانت أول إشارة إلى الفيلم التسجيلي في النقد السينمائي العربي في كتاب "فجر السينما" للمخرج والباحث المصري الدكتور محمود خليل راشد (1894-1980)، وهو أول كتاب صدر باللغة العربية عن فن السينما، والكتاب غير مؤرَّخ؛ ولكن المؤكد من واقع قراءته أنه صدر في عشرينيات القرن العشرين الميلادي، يُشير راشد في الكتاب إلى الفيلم التسجيلي باعتباره الفيلم التعليمي قائلًا: "استعمال الصور المتحركة في الوقت الحاضر يكاد يكون قاصرًا على التسلية؛ ولكن الأفكار متجهة إلى استخدامها في التعليم".

ويقول راشد في كتابه: "لسنا في حاجة إلى بيان أهمية السينما في التعليم؛ إذ إن قيمتها لا تُقدَّر، ويجب استخدامها في تعليم الفلاحِ الأمي أحدثَ طرق الزراعة والآلات الزراعية، التي تستعملها الأمم الراقية كالولايات المتحدة، ويجب استخدامها في تعليم الطب؛ ففي بعض الأوقات تتاح لجراح فرصة إجراء عملية فريدة في بابها، وأمثال هذه العملية يجب أن ينتفع بها طلبة الطب في كل مكان وكل وقت، ويجب استخدامها في تدريس الجغرافيا، فمما لا شك فيه أن التلميذ

يفهم من الصور التي تمثّل القطبين ومعيشة الإنسان والحيوان فيهما ما لا يفهمه من قراءة كل ما كتب الكاتبون عنهما".

وفي خطاب الاقتصادي المصري الرائد طلعت حرب (1867-1941) في افتتاح شركة مصر للتمثيل والسينما عام 1925 نجد -أيضًا- مفهوم الفيلم التسجيلي كفيلم تعليمي، وكوسيلة للدعاية السياسية والإعلام؛ قال طلعت حرب في خطابه: "الرواية وإن كانت هي العامل الأقوى في حياة السينما، إلا أننا لا نستطيع أن نعض فيها وأسناننا ما زالت في هذا الميدان طرية، وإذا طرحنا الرواية من عملنا وقتيًّا، فماذا نحن صانعون: هنا مناظر مصر الطبيعية -هنا آثار الأجداد قائمة- الصناعات المصرية في حاجة إلى أن يُعلن عنها في الداخل والخارج، ولا شيء أشد وقعًا من الإعلان في شريط سينما -وهناك الصحة العمومية ومقاومة الأمراض- ولهذا نعتقد أن مهمة شركتنا التعليمية في صنع الأشرطة وفي عرضها تجعلها من الشركات التي تُؤَدِّي خدمات ذات منفعة عامة، وتُرَشِّحها بحق لأن تقوم بهذه المهمة في مدارس الحكومة وفي المدارس الأهلية". وقال طلعت حرب في الخطاب نفسه: "ونعمل -أيضًا- لمقاومة الدعاية الفاسدة في الخارج ضد مصر والمصريين، وإذاعة أحوالنا وشؤوننا المصرية في صورها الحقيقية".

وفي كتاب "السينما" الصادر عام 1936 للمخرج المصري أحمد بدرخان (1909-1969) نجد الإشارة الوحيد للفيلم التسجيلي في مقدمة الكتاب؛ حيث يبدو -أيضًا- مفهوم الفيلم التسجيلي باعتباره الفيلم التعليمي؛ يقول بدرخان: "والسينما لا يقتصر مجهودها على سرد القصص والروايات؛ بل لها مكانة عظيمة في ميداني العلوم والفنون؛ لأن القيمة التعليمية في الصورة أقوى منها في الكتابة والقراءة، فبواسطة السينما عرفنا كيف تعيش الحشرات في أجحارها، والحيوانات المفترسة في أدغالها، والأسماك في قاع البحار، وأخذنا فكرة صحيحة عن حياة الميكروبات، والتفاعلات الكيميائية، وجمال العناصر المتبلورة".

ويختتم بدرخان مقدمة كتابه قائلًا: "والسينما لعبت وستلعب دورًا مهمًّا في تعليم الكبار والناشئين بأفلامها التعليمية؛ أما الجرائد السينمائية التي تكمل لنا مهمة الصحافة، التي بواسطتها تتعارف شعوب الأرض المختلفة، فهي أداة صالحة لنشر السلام بعرضها أفلامًا عن أهوال الحروب، ويجدر بي أن أذكر في هذا المقام ما

قاله لينين عن قوة السينما الإيحائية: "السينما هي ما تعتمد عليه روسيا في نشر دعاياتها السياسية". وهكذا أصبحت السينما أقوى فن معبر، وأشد الفنون تأثيرًا في الجمهور".

ولعلَّ أول مقال عن الفيلم التسجيلي باللغة العربية هو مقال المخرج والناقد المصري سعد نديم (1920–1980) في كتاب: "السينما لغة القرن العشرين" الصادر عام 1949، ونديم هو أول مخرج في مصر والعالم العربي اقتصرت أفلامه على الأفلام التسجيلية، والمقال بعنوان: "الأفلام الثقافية"، وفيه يذكر أن الأفلام القصيرة التي تُعرض قبل عرض الأفلام الطويلة يمكن تسميتها بالأفلام "غير المسرحية"، ويستخدم نديم في مقاله كلمة: "دكيومينتاري" بالحروف العربية من دون ترجمتها؛ ولكنه لا يُوَضِّح الفرق بين الأفلام "الدكيومينتاري" والأفلام القصيرة والأفلام الثقافية.

السجلي والتسجيلي

وفي كتاب مصطفى حسنين: "فن الفيلم" الصادر عام 1951، يُشير الباحث المصري إلى كتاب بول روثا (1907–1984) عن الأفلام التسجيلية الصادر عام 1935، الذي يُعتبر من المراجع الأولى الكبرى عنها، ويترجم كلمة "دكيومينتاري فيلم" بـ "الفيلم السجلي". وربما تكون هذه أول محاولة إلى ترجمة الكلمة إلى اللغة العربية؛ ولكن كتاب: "فن الفيلم" يخلو من أي حديث عن الأفلام التسجيلية.

والأرجح أن يكون الباحث المصري الرائد فريد المزاوي (1913–1988) أول مَنْ ترجم الكلمة الإنجليزية بـ "تسجيلية" في كتابه: "مبادئ الفنون والعلوم السينمائية"، الصادر عام 1959؛ يقول المزاوي تحت عنوان: "الفيلم التسجيلي": "حاول الإنسان دائمًا أن يصف لأخيه ما رآه وهو بعيد عنه، والسينما تسمح لنا بتقديم نوع من الأفلام يسمى الفيلم التسجيلي، وهو على نوعين؛ الفيلم الإخباري: الذي يتطلب من مخرجه كثيرًا من الذكاء والدراية التامة بالمناظر التي يُريد وصفها، وهذا النوع لا يستفيد من التسهيلات والإمكانيات الفنية، التي تُقَدَّم عادة للأفلام الترفيهية الطويلة من آلات ورؤوس أموال، وحُسن استغلال يكفل لمنتجه استعادة رأس ماله، وغالبًا ما يقوم المخرج نفسه بالتصوير؛ علاوة على الأبحاث التاريخية

والجغرافية قبل التصوير. والنوع الثاني الجريدة السينمائية: وهي بخلاف الفيلم الإخباري، تستفيد كثيرًا من المستحدثات السينمائية ومن رؤوس أموالها، فتشترك شركات كثيرة في عمل جريدة واحدة أسبوعية، لها عدَّة مراسلين في جميع أنحاء العالم يُصوِّرون الحوادث ويُرسلونها إلى إداراتهم الرئيسية، التي تقوم بالتوليف وإضافة الصوت وتوزيع النسخ حول العالم؛ ومن المعلوم أن هذه النسخ تختلف باختلاف البلاد المرسلة إليها؛ حيث يضيفون بعض المناظر الخاصة بتلك البلاد، هذا في هوليود؛ أما في البلاد الأخرى -صغيرة كانت أم كبيرة- فإن الجريدة السينمائية المحلية تُعتبر أفضل وسائل التوجيه والإرشاد، فتفوز بإعانات حكومية ضخمة تمكنها من الاستمرار في العمل".

ويختتم المزاوي الجزء الخاص بالفيلم التسجيلي في كتابه قائلًا: "أما المجلة الإخبارية فإنها تُوَفِّق بين النوعين السابقين؛ وأشهر هذه المجلات هي مجلة: "سير الزمن"؛ وهي عبارة عن سلسلة أفلام إخبارية قصيرة تعالج مسائل حديثة لا يزيد كل موضوع في معالجته عن دقيقتين على وجه التقريب، وموضوعات هذا النوع من الأفلام تقترب من الريبورتاج الخاص بالمجلات الأسبوعية أكثر من الأخبار الخاصة بالجرائد اليومية".

أشكال الأفلام التسجيلية

شاعت ترجمة تسجيلي في أدبيات النقد السينمائي العربي في الستينيات؛ ومع ذلك نجد في "معجم الفن السينمائي" الصادر عام 1973، الذي اشترك في وضعه المخرج والباحث والناقد الكبير أحمد كامل مرسي (1909-1987) وعالم الأدب والنقد الدكتور مجدي وهبة (1925-1991) ترجمة "دكيومينتاري": التسجيلي، وبعدها بين قوسين "الوثائقي"، وفي نهاية التعريف أنه من الممكن أن نطلق على الأفلام التسجيلية -أيضًا- أفلام المعرفة.

كلمة تسجيلي لا وجود لها في اللغة العربية؛ ففي قاموس "المنجد": سجل: "صب الماء"، وساجل: "أكثر له العطاء"، وتساجلا: "تباريا"، والسجل: "دلو الماء"، ويقال: أعطاه سجله من كذا؛ أي: "نصيبه". والحرب بينهم سجال: "تارة لهم وتارة عليهم"، وعين سجول: "غزيرة الدمع"، وناقة سجلاء: "عظيمة الضرع"،

والمسجل: "المباح للجميع"، وسجل الكتاب: "قرأه قراءة متصلة"، والسجل؛ "جمع سجلات": هو كتاب العهود أو كتاب الأحكام الذي يكتب فيه القاضي صورة الدعاوى والحكم فيها، وصكوك المبايعات، ونحوها لتبقى محفوظة عنده. وبناء على هذا تكون كلمة تسجيلي اشتقاقًا من "السجل" الذي تُسَجَّل فيه الأحكام؛ أي الوثائق المحفوظة. و"الوثيقة" في "المنجد": ما يُعتد به. وفي معجم "ألفاظ الحضارة الحديثة ومصطلحات الفنون" الصادر عام 1980 عن مجمع اللغة العربية في القاهرة ترجمة عربية لـ 58 مصطلحًا من مصطلحات السينما؛ ولكن ليس من بينها ترجمة مصطلح "دكيومينتاري".

إن وجود ثلاث كلمات لترجمة الكلمة الإنجليزية في "معجم الفن السينمائي"؛ (تسجيلي، وثائقي، معرفة) ليس مشكلة ترجمة، وإنما مشكلة عدم وضوح مفهوم الفيلم التسجيلي؛ فكل فيلم يُعَبِّر عن معرفة ويُؤَدِّي إلى معرفة أيًّا كان جنسه أو شكله أو أسلوبه؛ وربما كان سبب عدم وضوح المفهوم أن التسجيل أو التوثيق في اللغة العربية يعني عدم وجود وجهة نظر؛ بينما يُعَبِّر كل فيلم عن وجهة نظر مخرجه.

كان الأفضل من دون شكٍّ أن لا تترجم كلمة "دكيومينتاري" مثل كلمات كثيرة وفدت إلى اللغة العربية، فليس من الصحيح أن يكون لكل كلمة أجنبية ترجمة عربية؛ مثل كلمة سينما، أو كلمة تليفزيون، ومَن الذي يسمي السينما "خيالة"، أو يسمي التليفزيون "مرناه" حسب ترجمة مجمع اللغة العربية للكلمتين؟! ومرَّة أخرى، واتباعًا لقاعدة أن الخطأ المشهور خير من الصواب المهجور؛ فإن الأفضل أن تكون ترجمة أفلام "الدكيومينتاري" هي الأفلام التسجيلية.

وهناك شكل من أشكال الأفلام التسجيلية يسمى في الإنجليزية أفلام الأرشيف أو أفلام المونتاج؛ أي التي تُعيد استخدام لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة؛ وإذا وضعنا الترجمة جانبًا، ووصفنا الأشياء، ومع التسليم أن الإبداع يسبق النقد والتنظير، وبوجود ذلك الشكل، فإن اللغة العربية ربما تكون اللغة الوحيدة التي تتيح لمستخدميها التفرقة بين التسجيلي والوثائقي لوجود هاتين الكلمتين في تلك اللغة؛ أي اعتبار الفيلم التسجيلي الفيلم الذي يُصَوِّر الواقع، والفيلم الوثائقي الذي يعتمد على لقطات سبق تصويرها لأغراض مختلفة.

شاع في اللغة العربية تعبير: أنواع الأفلام كترجمة لكلمة "جينر"، على الرغم من أن المقصود هو الشكل، والنوع في العربية يعني الجنس؛ والأفلام التسجيلية هي الجنس الآخر من الأفلام التي تُصَوَّر بكاميرا السينما والكاميرات الثلاث الجديدة إلى جانب جنس الأفلام الروائية، وهناك خلط سائد بين أشكال الأفلام التسجيلية وبين موضوعاتها؛ فالفيلم الذي يتناول رحلة يقال عنه: إنه من أفلام الرحلات. والفيلم الذي يُصَوِّر أثرًا يقال عنه: إنه من أفلام الآثار. وهكذا؛ ولكن الأشكال الفنية لا علاقة لها بالموضوعات.

أشكال أو أنواع الأفلام التسجيلية هي شكل الفيلم التسجيلي الذي يُصَوِّر الواقع، والشكل الوثائقي الذي يستخدم وثائق الأرشيف، وشكل أفلام الصور الثابتة التي تستخدم الصور الفوتوغرافية، وشكل الأفلام الإخبارية التي كانت تُقَدَّم في جرائد ومجلات سينمائية، وأصبحت تُقَدَّم في سياق نشرات الأخبار التليفزيونية، وشكل الأفلام التعليمية التي تستهدف التعليم.

والمقصود بالشكل الفيلم الذي يعتمد بكامله على تصوير الواقع، أو اللقطات المصورة من قبلُ، أو الصور الثابتة؛ ولكن يمكن بالطبع الجمع بين شكل أو أكثر في فيلم تسجيلي واحد، ويمكن -أيضًا- استخدام مشاهد تمثيلية في أفلام تسجيلية؛ ولكن على أن يكون من الواضح تمامًا أنها تمثيلية؛ أما الفيلم التسجيلي/الروائي أو "الدوكودراما" الذي يعتمد على التمثيل في كامل الفيلم، فهو يستخدم الشكل التسجيلي ليوهم بالواقعية؛ ولكنه يظلُّ من أشكال أو أنواع الأفلام الروائية.

يظلُّ الإبداع سابقًا للنقد والتنظير، وتظلُّ محاولات تحديد المفاهيم وضبط المصطلحات تُلاحق الإبداع من أجل تلقٍّ أفضل للأفلام.

جدلية الصورة والصوت
جدلية العين والأذن

قيس الزبيدي

يأتي اختلاف السينما عن بقية الفنون البصرية من الصورة الفوتوغرافية؛ التي هي العامل الأهم في إعادة إنتاج الواقع؛ لهذا يرى السينمائي الفرنسي ديليوك أن السينما في جوهرها تطور للفوتوغرافيا؛ التي فتحت الطريق أمام تطورها؛ كانت الفوتوغرافيا إذن أساس السينماتوغرافيا وامتدادًا لها، وقد مرَّت السينماتوغرافيا في مراحل أُثيرت فيها العلاقة التي تجمع بين السينما والفوتوغرافيا، والسينما والفونوغرافيا، من وجهة نظر درامية وبنيوية وسيميائية؛ وذلك بدءًا من مرحلة العشرينيات، لقد بدأ عندئذٍ "التحرر" من ربقة الفنون المجاورة كالمسرح والرسم، مارًّا بمرحلة التحرر من الأم الفوتوغرافيا نفسها، وانتهى بمرحلة ثالثة لخصت المراحل كلها واستخدمتها وفق منهج جمالي وفلسفي خاص.

يرى الإنسان بعينين؛ بينما ترى الكاميرا بعين واحدة يسميها بارت: "عينًا ثالثة". أصبحت (رؤية خالصة لعين لا إنسانية؛ عين تكون في داخل الأشياء)، وسعت من مساحة وحدود التعبير عن الواقع، واستمرت مقدرتها على إعادة إنتاجه بنحو مكتمل ومتنوع، وتخلصت طريقة التصوير التقنية المتقنة من الخيال الذاتي، وأنتجت نسخة واقعية دقيقة ليس لها مثيل؛ جعلت العالم يرى ويتعرف إلى نفسه كما في مرآة، وحسب سوزان سونتاغ فإن التصوير يعني الاستيلاء على الموضوع المصوَّر وصوره الفوتوغرافية التي لم تعد صورًا عن أخبار حول العالم؛ بل إنها قطع من العالم نفسه، منمنمات من العالم، تكتسب قيمة، تُشترى وتُنقل ويُعاد إنتاجها، وبوسع كل امرئ أن يصنعها أو يقتنيها، يُصَغِّرها أو يُكبِّرها، يقصها أو ينقحها، يتلاعب بها أو حتى يُزَوِّرها.

الصوت هو موجات ذبذبة تنتقل عبر الأثير، أو عبر الماء، أو عبر أي مادة صلبة إلى الأذن، ويتم خلق الصوت وتسجيله وإعادة إنتاجه بشكل متكامل في إنتاج الفيلم وعرضه، ويتميز شريط الصوت بأنه أكثر تركيبًا من شريط الصورة، ويتألَّف من مكونات ثلاثة؛ هي: الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى. ويمكن وصف الصوت انطلاقًا من أثر صوتي نغمًا كان أم جرسًا، ومن الإيقاع -أيضًا- ومن التطابق بين الصوت ومصدره، ومن الفضاء؛ أي من مكان المصدر ومسافته ووجهته، ومن الزمن؛ أي من استعمال الصوت بشكل آني متزامن، أو بشكل غير آني لا متزامن. ويبقى الاختلاف المهم هو التعادل بين الصوت السردي أو الموسيقي؛ الذي ينتج من داخل فضاء حكاية الفيلم؛ مثلاً أغنية تُسمع في مشهد خاص من راديو. ومن الصوت غير السردي أو من صوت يأتي من الخلفية، وليس من داخل فضاء حكاية الفيلم.

وقد سبق لإديسون -الذي يُنسب إليه اختراع فن السينما إضافة إلى اختراع الحاكي "الفونوغراف"- محاولة استخدام الصوت في الفيلم؛ وذلك عن طريق تشغيل الحاكي، بشكل موازٍ مع آلة العرض؛ لكنه لم يُحَقِّق النجاح المطلوب، وانتقلت السينما الصامتة في نهاية العشرينيات -بوسائل تقنية جديدة- إلى السينما الناطقة، وخلقت عالمًا أكثر واقعية؛ غير أن هذا الانتقال وضع أمام صناع الأفلام خيارات وإمكانات تعبير مجهولة، خصوصًا أن السينما الصامتة كانت قد قطعت شوطًا كبيرًا في ابتكار وسائل تعبير سردية بديلة عن الأصوات.

الصوت والصورة في تاريخ السينما

إذا ما عدنا إلى مرحلة سابقة من تاريخ الفيلم قبل 1930؛ حيث كان الفيلم صامتًا؛ فإننا نعرف اليوم أنه لم يكن في الواقع صامتًا على الإطلاق؛ وإنما نكتشف كيف تميَّزت العروض الفيلمية بتنوُّع هائل عبر مصاحبة مواد ومصادر نغمية من الصالة؛ بوساطة صوت الراوي الذي يشرح الفيلم، أو بمصاحبة صانع المؤثرات، أو بموسيقى الأرغن، أو بعزف أوركسترا سيمفونية؛ ولم يكن الفيلم كوحدة نصية مستقرًّا في تلك المرحلة، ولأن الصوت المصاحب كان يمنح الصورة معنى آخر دائمًا، وكان كل عرض قبل توحيد دخول الصوت قياسيًّا بمثابة واقعة أدائية، وكان

العرض نفسه يتم بطريقة غالبًا ما تكون مختلفة؛ وبينما كان المتفرج نفسه يُصبح جزءًا من المكان الأدائي المتغير الذي يجري فيه عرض الفيلم كل مرة، كان الصوت يُضيف معاني لعرض الفيلم؛ تولد كلها من الصالة وليس من الفيلم الذي يُعرض على الشاشة.

في العام 1926* ابتكرت طريقة تقنية لطبع الصوت على شريط "السيلولويد"، بدأت عندئذٍ مرحلة نوعية جديدة تمامًا، أصبح فيها حضور الصوت نفسه على شريط مستقل، موازٍ لشريط الصورة، يتطلب -عن طريق المونتاج- اكتشاف طرق تعبير سردية لا تحصى، وأصبح التعبير في الفيلم الناطق كوسيط ثنائي: (فوتوغرافي- فونوغرافي)، كفن آلة التصوير وآلة الميكرفون؛ وسيطًا ثنائيًا مختلفًا يقوم على:

- إعادة بناء صور متحركة فوتوغرافية.
- إعادة بناء أصوت جديدة فونوغرافية.

وإذا ما كنا نتبنَّى عمومًا تعريفًا للسينما أنها حكاية تُروى بالصور المتحركة فقط؛ فإننا نتناسى تركيبها من نظامين فنيين سرديين: نظام صوري، ونظام صوتي؛ يشكلان في حصيلتهما نظامًا ثنائيًا سيميائيًا مركبًا يتيح عددًا متنوعًا من تآلفات وتركيبات بصرية وصوتية، توجد أو لا توجد ضرورة في عالم الواقع؛ ونحن حينما نبحث في الصوت على حدة فعلينا أن ننطلق من قدرته أولًا كعنصر درامي في عملية التزامن بين ما يُسمع وبين ما يُرى؛ آخذين بالحسبان طبيعة الفرق بين الإدراك البصري "المكاني" من خلال العين، وبين الإدراك السمعي "الزماني" من خلال الأذن؛ من هنا يجب ألا يغيب عن بالنا أنه ليكون بمقدور عنصرين أو أكثر أن يأتلفا معًا لابُدَّ أولاً أن يوجد كل منهما منفصلاً عن الآخر؛ فالصوت يعوض عن سطحية ثنائية الصورة، ويمدها بالبعد الثالث؛ أي العمق: عربة مندفعة بسرعة فائقة نحو الجمهور يصاحبها من خارج الصورة وقع حوافر حصان قوية؛ هنا يتجاوز إحساس المشاهد سطح الشاشة، ويكتسب بعدًا ثالثًا.

(*) تم إحلال الفيلم الناطق بدل الصامت في معظم أنحاء العالم في عام، وأسست كل شركة سينمائية على حدة إدارة موسيقية خاصة بها، وأصبح يؤلف لكل فيلم جديد موسيقى جديدة، كما أصبحت الصور والأصوات تسجل بشكل مستقل.

يسمع مصدر الصوت من داخل الصورة/المشهد مباشرة، كما يمكن أن يسمع مصدره من خارج الصورة/المشهد، إن مسار/شريط الصوت هـو أكثـر تعقيـدًا وتركيبًا من مسار/شريط الصورة؛ لأنه يتألف من ثلاثة أجزاء مكونة: حوار (لغة)، ومؤثرات (تسمى أحيانًا ضوضاء)، وموسيقى.

وقد بَيَّنَت الأفلام الناطقة أن بعض إنجازات الفيلم الصامت زائدة على اللزوم؛ خصوصًا بعد أن أصبح الممثلون والمعلقـون يُعَبِّـرون بـالكلام عـن أفكـارهم ومشاعرهم، وأصبحت -أيضًا- مكوِّنات الصوت تُغني عـن إمكانـات طـرق وأشكال المونتاج؛ لهذا أصبح أمام السينمائي مهمة صعبة جديدة: أن يقوم لـيس فقط باختيار الصور؛ وإنما -أيضًا- باختيار الأصوات.

في أوائل عام 1928 أصدر إيزنشتاين وبودفكين وألكسندروف تقريرهم عن الفيلم الناطق كبيان؛ أعلنوا فيه: إن الصوت يجب أن يعامل كعنصـر متسـاوٍ في المعادلة السينمائية، وأن يستعمل بشكل مستقل عن الصورة: التوليف العمـودي، وإنه لابُدَّ من إيجاد علاقة متكافئة بينهما. إلا أنَّ منظِّري السينما لم يقدموا خـلال عقود طويلة سوى اهتمام يعوزه الحماس لعنصر الشريط الصوتي؛ بحيث أصـبحت العلاقة بين الصوت والصورة خلال عقود طويلة علاقة كان الصوت يعاني فيها من طغيان الصورة وهيمنتها عليه، وعرف المرء بسرعة أن إضافة مكوِّنـات الصـوت يقود إلى إغناء إمكانات المونتاج، وقد ساد في السينما الكلاسيكية سؤال: "أيـن" الصوت؟ وكانت الصور تجيب "هنا"، وتعطي توجيهًا لما يُشاهد في الصـورة، أو يُسمع وبأي أسلوب يُفهم؛ وينشأ عبر العلاقة بين الصوت والصورة توتر، يخـدم الصوت والصورة؛ إما لأنه يحاكيها، أو لأنه يُقَلِّد حدثها البصري.[1]

(1) في دراسته حول تزامن الحواس قدم إيزنشتاين دراسة تحليلية عن المونتـاج العمـودي، وعن إمكانية تزاوج الصورة والصوت في أن يحققا توافقًا زمنيًّا طبيعيًّا منظومًا إيقاعيًّـا لحنيًّا ونغميًّا، أو يمكن لمثل هذا التزاوج أن يستند إلى عناصر غير متجانسة؛ دون إخفاء التنافر الناتج بين عناصرها السمعية والعناصر البصرية، وعند حدوث ذلك فإن العناصر البصرية توجد لذاتها، وإن الموسيقى مثلاً توجـد أيضًـا لـذاتها، ويعـني ذلـك أن يجري الصوت والصورة منفصلين دون اعتماد أحدهما على الآخـر؛ لكـن علـى أن تكون الحركات المتناسقة أو الحركات غير المتناسقة محكومة بينهما من ناحية تركيبيـة البنية.

انطلق الباحث البولوني رولاند كاساريان من مقولة المساواة بين الصورة والصوت في الفيلم؛ ومن الأهمية الجمالية لعناصر الصوت المعبرة، ويبين الباحث أن مادة الفيلم المميزة هي بالنتيجة ذبذبات صوتية وضوئية لوسيط مادي، وهي التي تحدد آلية التشكيل السمع/بصري للمكان وللحركة، كما أكد أن إمكان إعادة بناء الطبيعة الفيزيائية للضوء، إضافة إلى إمكان إعادة بناء الصوت أثناء تسجيله، يكتسبان الأهمية ذاتها؛ لأن استقبال الصوت عند تسجيله أثناء التصوير، كإعادة عرض فونوغرافي للواقع من المصدر المباشر، مثله مثل الصورة، يختلف في هذه المرحلة عن الصوت، الذي يتم تسجيله وإضافته في مرحلة المونتاج إلى الصورة.

وسبق ليوري لوتمان في كتابه: "قضايا علم الجمال السينمائي" أن رأى أن الصوت يُشَكِّل بنسيجه وموقعه ونوعيته وعلاقته أو غيابه وسيلة أخرى للإحساس بحدث الفيلم وفهمه، وحاول أن يبرهن عن طريق تحليل وظيفة الحوار والموسيقى والمؤثرات في فيلم "المواطن كين" لويلز 1940؛ ليصل إلى تفنيد الفكرة الشائعة التي لا تجد في الفيلم سوى أولوية جانبه البصري؛ بينما ينطلق هو -عكس ذلك- من تحليله ليخالف هذا التعميم ويعده غير صائب، ولنتذكر كيف أن المخرج أنطونيوني بيَّن "أن الأصوات والمؤثرات وأصوات الطبيعة، كما يسجلها الميكروفون مباشرة، لها قوة لا يمكن الحصول عليها في التسجيل اللاحق، إن أكثر الميكروفونات تطورًا هي أكثر حساسية من الأذن الإنسانية، وهناك أصوات كثيرة غير متوقعة تغني التأثيرات الصوتية التي تلتقط أثناء التصوير".

تكون القاعدة أن تتوفر التقنيات أولًا، أو أن تكون الحاجة إليها أولًا موجودة؛ لكي تُوَظَّف وفق مستويات تعبير مختلفة؛ من هنا بدأ تطور الفيلم يتفاعل باستمرار مع ظهور تقنيات جديدة، ساعدت في وقت مبكر أو متأخر على اكتشاف وسائل تعبير سردية، تطابقت أو تعارضت مع الإمكانات التقنية؛ والأمثلة تاريخيًا كثيرة على التفاعل والتأثير المتبادل بين تقنيات آلة التصوير في مستويات عديدة ومختلفة من تسجيل الصورة والصوت، وبين إمكانات العرض المختلفة، وبين إمكانات تعبير مناسبة يمكن أن تُكتشف في سرد الأفلام.

إن تحليل وظيفة الصوت وعلاقته بالصورة هو دائمًا حالة صراع بين (مساحة- الصورة) و(مكان- الصوت) في أساليب وطرق متنوعة من أجل السيادة؛ سواء

كانت علاقة تابعة أم مُهيمنة، أم كانت علاقة إيضاح ومرافقة أم علاقة طِباق وتعارض؛ وكل هذه المفاهيم هدفها وصف العلاقة بين الصوت والصورة، وفي جميع الحالات يخضع الصوت لأحكام معالجة سير الحدث الفيلمي وللعناصر الفنية الأخرى؛ كالمونتاج والكاميرا، التي تساهم كلها في سرد حكاية الفيلم.

عام 1964 كتب كريس ماركير: "وجدنا -بينبيكر والإخوة مايزلز وأنا وآخرون- إمكانية صنع أفلام بطريقة مختلفة تمامًا: كاميرا خفيفة محمولة مع صوت متقن مباشر؛ وهي كاميرا صوت طوَّرْنَاها بحيث يستطيع المرء خلال عشر دقائق تغيير علبة الفيلم تقريبًا، وهو أمر لم يكن مألوفًا في صنع الأفلام الوثائقية، وقد أتاحت هذه الكاميرا 16مم لشخصين فقط أن يتحركا ويصورا حتى حفلة رقص".

لقد بدأت نظرية السينما منذ وقت قريب تلتفت بشكل أعمق إلى جوهر العلاقة بين البصري والسمعي، خصوصًا بعد أن انحصرت العلاقة بينهما، وتوقفت وظيفة السمعي عند وظيفته كعنصر تكميلي في بناء الصورة، مع أن الممارسة الفيلمية بيّنت في حالات عديدة نوعية علاقة جدلية متميزة، احتلَّ فيها العنصر السمعي -في حالات عديدة- دورًا في التعبير أهم من العنصر البصري، وأصبح ليس فقط مجرَّد عنصر يُسمع خلال مجرى الحكاية، وإنما يتدخل -أيضًا- في مسار الحكاية ويُغَيِّر مجراها.

إن عالم الشاشة الذي يُسَجِّله الفيلم هو على الدوام جزء من العالم الواقعي الواسع الأرجاء؛ لأن السينما لا يمكن لها أن تقوم بإعادة بناء الواقع وعرضه في تكامله؛ بل تتناول منه جزءًا بحجم الشاشة، ويبقى عالم السينما عالمنا المرئي ذاته؛ لكنه متجزِّئ وغير مستمر؛ ينقسم فيه العالم الموضوعي إلى حقلين: حقل الأشياء المرئية، وحقل الأشياء اللامرئية.

يستخدم مصطلح (Diegeses) في علم السرديات في تصنيف الأحداث المروية (من قبل راوٍ غير موجود في الحكاية)؛ أما في سرد الحكاية أو ضد سرد الحكاية بحيث يكونُ مستوى سرد الأحداث في داخل عالم الحكاية مستوى سرديًّا إضافيًّا، أو مستوى سرديًّا غير إضافي يقع خارج أحداث الحكاية؛ خاصة في الفيلم الروائي الذي يجري السرد فيه تمامًا في عالم خيالي، وتتضمن مساحة السرد فيه مجموعة دلالات لا يكون مصدرها فقط العالم المرئي؛ وإنما يكون مصدرها حقل الأشياء الموجودة في العالم غير المرئي على الشاشة.

وضع بازان شعاره النظري الذي عبَّر عنه في مفهوم سينمائي إلى جانب المنظِّرين الذين خلقوا تيارًا مبتكرًا في السينما: "احترام زمن طبيعة الفوتوغرافيا المتحركة؛ لكي تُصبح السينما علم جمال اجتماعي، فمن دون الاجتماعي تُصبح السينما دون علم جمال". لكن كيف؟

يتعدَّد موقع الكاميرا وتتنوع زاوية تصوير الفيلم؛ كما تتنوَّع زوايا رؤية المخرج الذي يُصَوِّره وتتنوَّع زوايا رؤية المشاهد؛ وفي تعدد هذه الزوايا تتعدَّد وجهات النظر كما تتعدَّد الأشكال السمعية في عملية استخدام الصوت؛ بحيث تستطيع أن تواكب وجهة النظر وجهة السمع، إن كل حالة وجهة نظر لها مرادف في تسجيل الصوت؛ وهذا يمكن لأية وجهة نظر أن تُولِّف بموازاة وجهة السمع، تمتزج أو تتآلف معها في أساليب متعددة، بشكل خاص بسبب قابلية نفاذ المؤثرات والأصوات والموسيقى داخل حقل الأشياء المرئية من خارج حقل الأشياء اللامرئية، أو بسبب استعمال صوت من خارج الصور (Off).

إن بنية مسار الفيلم تعتمد دائمًا على التعارض والتناقض بين وجهات نظر الأطراف الثلاثة؛ أي بين رؤية صانع الفيلم، وبين رؤية ما هو مؤَفلم، وبين رؤية المشاهد؛ وتُغيِّر هذه الأطراف الثلاثة من رؤية موضوع الفيلم؛ كما تغير -أيضًا- طريقة فهمه، ويمكن تقديم أمثلة على أشكال وجهات النظر وحالات استخدامها كالتالي:

- كما هي بشكل حيادي.
- كما يُراد لنا أن نفهمها كمشاهدين: (1. وجهة نظر الكاميرا).
- كما يتم التبادل بينها وبيننا: (2. وجهة نظر طرفين متقابلين).
- كما هي مع مَنْ يطرحها، أو مع كيف طُرِحَت: (3. وجهة نظر شبه ذاتية).
- كما هي بجانب مَنْ يطرح وجهة النظر، أو بجانب طريقة طرحها: (4. وجهة نظر مرتبطة بالشخصيات 5. أو بعين الكاميرا).
- مَنْ يرى هناك: (6. وجهة نظر ذات مجهولة).
- أنت تبين لي أنك تبين لي إن: (7. أنت تخاطبني).

الشكل الأول والثاني يدمجان فهم (انطباع) المتفرج الأول، ويجعلانه يتماهى مع سطوة الكاميرا بشكل خفي أو بشكل واضح؛ أما الأشكال الأخرى فإنها تهتم

بمشاركته بشكل أكثر أو أقل مع فهم الشخصيات نفسها، وتأخذ وجهة النظر مجهولة الذات خاصة موقعًا مميزًا؛ بحيث تدع المتفرجين يرون ما هو غير معروف، وتتركهم عرضة للتلاعب من دون خيارهم؛ كأن يكونون إما مع ما يشاهدون أو ضد ما يشاهدون.

خصوصية الصوت "السينمائي". المصدر والإدراك

يتخذ الصوت في الغالب شكلاً مرنًا أكثر من الصورة؛ وذلك بمقتضى قدرته في تغيير مظهره وتحوله؛ أي أنه يتمكن من تغيير شكله في كل مرَّة؛ لهذا يستطيع صوت ما محدد أن يخلق تأثيرات مختلفة، وعلى الرغم من أن الصوت هو من جهة ما مادِّيٌّ؛ بمعنى أنه في تكوينه وإنتاجه يستند إلى المادة، فإنه من جهة أخرى يكون لا ماديًّا. مِنْ أين يأتي الصوت من خارج الصور ويصاحب هذه الصور في البرامج التليفزيونية أو في الفيلم الوثائقي؟ ومَن الذي يتكلم "هنا" في الواقع؟ ومِنْ أي مكان يأتينا صوته؟ وبأي سطوة؟ وهل يتحدث بصوته حول ما تسجله الصور أم يقول لنا ما يجب علينا أن نشاهده في هذه الصور؟

الجواب بسيط: الصوت هنا مجهول دون جسد لا يخص شخصًا بعينه، ويأتي من لا مكان، أو في كل الأحوال يأتي من مكبر الصوت، يأتي من لا مكان ويسمى (Voice Over)؛ وهو صوت يرافق الصور من خارج أي زمان/مكان؛ صوت يرى كل شيء، ويحكي لنا عما تُظهره الصور، وإشكالية هذه الطريقة هي سطوة إرادية وتلقينية؛ فهذا الصوت يبدو بمثابة صوت الأب أو صوت العراب!

عادة يُرسل الصوت من الموضوع؛ انطلاقًا من فكرة أن الصوت يصدر عن مصدر ومنشأ؛ من هنا يبني ميشيل شيون نظريته حول (acousmétre)؛ وهو مصطلح يتألف من كلمتين: الأولى (acousmatic)، والثانية (mêtre). وتعني وحدة قياس صوتي:[1] أي صوت يصدر عن جهة مادية غير منظورة في السينما،

---

(1) التردد أو الذبذبة هو مقياس لتكرار حدث دوري؛ مثل تردد موجة صوتية، أو تردد موجة ضوئية أو موجة كهرومغناطيسية، ويتم استخدام قياس عدد تكرار الذبذبة أو تردد دورة موجية بـ: Hz1 إذا كانت تمر دورة كاملة في نقطة ما خلال ثانية واحدة؛ ولنتخيل موجة في الماء تتوالى في الماء من صعود إلى هبوط ثم صعود، تلك هي الدورة الكاملة؛ أي المسافة بين قمتين متتاليتين في الموجة أو المسافة بين قاعين متتالين في موجة يسمى طولاً لموجة.

الذي يبدو حضوره دون مصدر؛ لأنه مجرَّد ظاهرة موجات أثير لا يمكن إمساكها أو تصويرها؛ وإنما يمكن فقط إعادة صنعها، وتعود الكلمة الأولى إلى مصطلح قديم يعني أن يسمع الإنسان صوتًا دون أن يرى مصدره، ويعني -أيضًا- رمزًا أنه صوت نسيم عابر له كيان وجودي وقدرة على الفعل، وأن مكانه ومصدره لا يقعان لا داخل الفيلم ولا خارجه؛ بل إنه يبدو مجرَّد ذبذبة مبهمة ذات علاقة بالشاشة غامضة.

من أي وجهة نظر يأتي إدراك الصوت؟

كل حالات وجهة النظر تنعكس معادلتها في تسجيل الصوت؛ لذلك نرى أن كل وجهة نظر تُعْرَض بشكل متطابق ومواز لوجهة سماع مولَّفة ومُمَكسَجة، أو مع كل أسلوب آخر مركَّب ومتنوِّع.

لنتساءل أخيرًا: ما طبيعة آلية تكوين قدرة التعبير الصوتية في الفيلم الوثائقي وفي السينما عمومًا؟ وكيف تنوعت هذه الآلية وتتنوع أصلًا وتختلط مع قدرة التعبير البصرية؟

- (آلية): تعتمد غالبًا على صوت المخرج فقط لتنظيم الفيلم، الذي يخلق حالة من التوتر بين أنواع الخطاب والحوار والدّلالي والأدبي، ويمزج ما بين عناصر متزامنة وبين عناصر لا متزامنة، ويستخدم الموسيقى[1] والصوت بشكل تعبيري. (إبراز المخرج بعض أجزاء خطابه عن طريق تكثيف توليد والخدمة للمدلولات).
- (آلية): اتصال حول اتصالات تُفَسِّر كيفية حدوث الاتصال، وتتحدث عن شيء ما متزامن أو لا متزامن.

---

(1) نشير إلى العلاقة بين الصورة والموسيقى: فطبيعة الصورة حسية، فهي تعزل وتُعيِّن، أما طبيعة الموسيقى، فتجريدية، وهي تعطي لذلك نوعية تعبير عامة أو وصفية: كما أنها تدل وتوسع من تأثير العناصر الفيلمية غير الموسيقية، وتكون كبقية العناصر الصوتية الأخرى، على المستويين نفسيهما أي أنها تصدر إما من داخل الصورة أو من خارجها، ويمكن لوظيفة الموسيقى أن تتطابق مع طبيعة الحدث، كما يمكن لها أن تتعارض مع طبيعته، يُؤَدِّي -أيضًا- تداخل الأصوات بين الكلام والمؤثرات، وبين الموسيقى، دورًا مهمًّا في الحدث الدرامي.

- (آلية): تتبادل خلق حالة توتر في الخطاب بين المخرج والأفراد الـذين يُصَوِّرهم؛ خصوصًا أثناء المقابلات، ويعتمد المخرج اعتمادًا كبيرًا على تزامن الصوت والصورة، وقد يستفيد من الصوت المرافق، وينظم المخرج طريقة مبتكرة في استخدام الصوت.
- (آلية): تربط الصور عبر وصلة مونتاج مرجعية خاصة بالتسجيل المتزامن، ويتخلى المخرج عن السيطرة على الصوت في تسجيل ما يسمع في الصورة ويمتنع عن استخدام الصوت المرافق.
- (آلية): تستعمل في التعبير عن النمذجة والإيقاع؛ لكن مع سيطرة المخرج عليهما بفنية عالية.
- (آلية): تعبر عن سيطرة مخرج يُدرك تمامًا أن المرجع في الصورة لا يتحدَّد إلا بوساطة الصوت المصاحب.

تخاطب السينما -على عكس الأنواع الأدبية- حاسة البصر وحاسة السمع جماليًّا في الوقت نفسه؛ لكن المشكلة أن أذننا لم تُصبح بعدُ حساسة بما فيه الكفاية؛ من هنا يكون على طريقة مونتاج الصوت ومهمته تدريب آذاننا، تمامًا كما استطاع مونتاج الصورة في الفيلم الصامت تدريب عيوننا، لقد شكَّل ربط البصري بالصوتي من حيث المبدأ شكلاً جديدًا للمونتاج؛ لكن مثل هذا الربط يقوم فنيًّا -حسب قول بريسون- على مبدأ ما للعين يجب ألا ينسخ ما للأذن؟ فالعين عمومًا سطحية، بعكس الأذن؛ التي هي عميقة وخلاقة، وإن صفير قاطرة يخلق في تصورنا صورة محطة قطارات كاملة؟

ماذا عن الصوت في الوثائقية؟

إن مبدأ جنس الفيلم الوثائقي ينشأ أساسًا من منح مونتاج الصور بنية خطاب؛ بحيث تنشأ من مصداقية الخطاب نفسه، ويجعل المتفرج يتوهم أن رهانه على الصور يتيح له مشاهدة دليل بصري؛ بينما ينشأ الأمر فقط من تتابع صور لوقائع مشكوك في واقعيتها.. صور تولَّد من صوت كلامًا شديد الخيال؛ كلام مصدره صوت الأمة، صوت العقل (الصناعي أو الرسمي)، صوت الرب، صوت التقدم والعولمة، وفي كل الأحوال صوت السيد، وتقدم الصور عندئذٍ كما لو أنها

البرهان الكامل حول حقيقة العالم، وفي ذلك أسباب ثلاثة: أساسية، تاريخية وبلاغية واقتصادية:

1. **السبب التاريخي**: هو أن تطور الصوت تصاحب عام 1929 مع مرحلة حاسمة خاصة تلخصت في كساد عظيم نتج عن الأزمة الاقتصادية العالمية، وقاد التطور اللاحق لها إلى اندلاعٍ الحرب العالمية الثانية، وخلق عند الجمهور القناعة التامة أنه يشاهد حقًا ما يقال له؛ وذلك بفضل المونتاج السمع/بصري، الذي أصبح أهم أداة للدعاية الوطنية واللاوطنية، وكان الهدف منه توحيد الشعب خلف قيادته.
2. **السبب البلاغي**: يعبر عن نفسه في ظاهرتين؛ الأولى: هي صوت لا أحد يسمعه من خارج الصورة ويأتي من لا مكان، الذي يسميه ميشيل شيون: صوتًا بلا جسد مرئي. صوت العالِم بكل شيء، صوت القدرة الكلية كما لو أنه صوت الرب يأتي من السماء ويعقّب على اضطراب العالم الأرضي، والثانية: تجعل مجهولية الصوت موضوعية يرى عبرها المتفرج الأشياء من "فوق"، كما لو أنها حقيقية، ويتم ذلك عبر ما سمِّيَ وجهة نظر "لا أحد". هي رؤية من منظور مجهول كما لو أن ما قيل وما صُوِّر ليظهر في الجريدة السينمائية وفي الأخبار التليفزيونية هو العالم على حقيقته كما صورته الكاميرا، ولم تُغير فيه شيئًا، وحينما تزايد في الواقع تقديم مثل هذه "الطبخات" مع تزايد بث الفضائيات، جعلت وتجعل التليفزيون يُصبح وكأنه تليفزيونًا لكل مواطني الأمة؛ خصوصًا أن الأخبار المصوَّرة تأتيهم من مجهول وتوجَّه لمجهول، وهدفها تحقيق موضوعية مثلى!
3. **السبب الاقتصادي**: هو في النهاية شديد؛ لأن من الأبسط أساسًا ومن الأرخص أن نضيف إلى بعض أمكنة، هي كليشيهات صور مبهمة، تعليقًا صحفيًّا لتبدو الصور بمنزلة بحث أساسي اجتماعي وجيوسياسي، وينحو السبب الاقتصادي نحو التبسيط والتلوين والإفصاح، ويسير في اتجاه الدافع نفسه المشار إليه في السبب البلاغي باعتباره يحض على مظهر الموضوعية.

كانت المشكلة تبدأ من استعمال الصوت من داخل الصورة أو من خارجها؛ أي إذا كنا نرى مصدر الصوت من داخل الصورة أو لا نراه، أو أن يكون الصوت سرديًّا أو لا سرديًّا، أن يوجد مصدر الصوت ضمن العالم المصـــور أو لا يوجـــد، ويرتبط حقل السماع عند المشاهد بمحدودية حقل الرؤية، غير أنه يتســـع عنـــده ويحرك تصوره؛ فنحن لا نشاهد ما يظهر على الشاشة بعيوننا فقط؛ إنمـــا نتصـــور أكثر مما نشاهد؛ لأن ما نستطيع سماعه، لا يكون مصدره فقط ما نـــراه، إنمـــا – أيضًا– ما يمكن أن يكون مصدره غير مرئيٍّ، فهنالك صوت لا نستطيع أن نعـــيِّن مكانه لا من داخل الصورة ولا من خارجها، وأصبح هذا الصوت خاصة يمتلـــك القدرة على رؤية كل شيء ومعرفة كل شيء، والتأثير في كل شيء، إضافة إلى أنه أصبح يحافظ على وجوده في كل مكان.

يضع المونتاج بين الصورة والصوت في الفيلم مصاعب كـــبيرة؛ فالصـــوت مستمرٌّ والصورة متقطعة، ويمكن للصوت أن يجعلنا ندرك ارتباط صـــور مشـــهد واحد مُنفَصِلة باستخدام صوت مستمرٍّ، ويمكن بالتالي خلق استمرارية متجانسة لا وجود لها في الصور نفسها؛ المهم ألا نكون حبيسي الصوت، فالسمع يتـــيح إدراك عدة أصوات في وقت واحد؛ لكن الأذن تتمتع أكثر من العين بخاصـــية الانتقـــاء، ونحن لا نسمع سوى الأصوات التي ننتبه إليها، التي تعنينا وتهمنا؛ غـــير أن علاقـــة تزامن الصوت والصورة تتخذ أشكالاً مختلفة: تكامل، وتناقض، وتقوية، وطِبـــاق، ومفارقة، ومصاحبة خلفية.

حول المونتاج

إن تطور المونتاج كأسلوب وطريقة تعبير سينمائية، كمنهج للغة ســـينمائية، بدأ كتقنية إعادة بناء لصور متحركة بعد حوالي عشر ســـنوات مـــن اكتشـــاف السينماتوغرافيا، وبدأ عندئذٍ سحر الصور المتحركة؛ ليتحوَّل بـــدوره تـــدريجيًّا إلى سرد فيلمي مركب.

لقد حدَّد إيزنشتاين ثلاث مراحل تاريخية لتطوُّر المونتاج في تاريخ السينما؛ وهي:

1. التكوين التشكيلي: أحادية زاوية النظر، وتكوين الصـــورة الفيلميـــة، واللقطة كتكوين مونتاجي.

2. التكوين المونتاجي: تغيير في زاوية النظر.

3. التكوين الموسيقي: السينما الناطقة.

بدأت أصول المونتاج أولاً في مرحلة التكوين التشكيلي، ويبدو -حسب إيزنشتاين- مستقبل المونتاج في التكوين الموسيقي؛ أي في التزامن الداخلي بين الصوت والصورة وفق قانون التجاور لعناصر مختلفة غير متجانسة يتركب منها الفيلم؛ كما يرى إيزنشتاين أن السرد الفني لا يخاطبنا بصوت منفرد؛ بل كجوقة فنية متعددة الأصوات ومركبة؛ من هنا أصبح بمقدورنا انطلاقًا من أي شيء مرئي يمتلك في الواقع امتدادًا مكانيًّا أن نصوغه في سلسلة زمنية؛ وذلك عن طريق تجزئته إلى لقطات منفردة؛ ومن ثم ترتيب تتابع هذه اللقطات وفق جغرافية فنية سماها كوليشوف جغرافية خلاقة تبني علاقات جديدة بين الموضوعات والطبيعة والناس. وكانت التجارب التي أعقبت تجربة كوليشوف بإعادة خلق المكان على درجة من الفاعلية والانتشار.

حاول إيزنشتاين في دراسته المونتاج عام 1938 النظر من جديد إلى مفهوم المونتاج، واكتشف أن اللعب بالقطع المنفردة حين يتم تركيبها -في المونتاج الأفقي حسب رغبة المخرج- تكتسب دلاليًّا نوعية جديدة، وتولّد "شيئًا ثالثًا" معنى ثالثًا، وتُقِيم بالتالي علاقة فيما بينها، تتناقض مع طبيعة الصور ومعانيها، وقد وجد الشكلانيون الروس في "ميزانسين/الصورة" قلب الفيلم السينمائي؛ بينما وجد بازان في وقت متأخر أن مونتاج إيزنشتاين مونتاجًا ذهنيًّا بكل معنى الكلمة، وأنه بينما يتأتى على الواقعية الجديدة الآن أن تعيد إلى السينما إدراك الواقع وغموضه وفهمه، وبالتالي يجب أن يرتبط شكل الفيلم ارتباطًا وثيقًا بعلاقات مكانية، أي بـ "ميزانسين/المكان"[1] هنالك إذن -حسب بازان- واقع واحد فقط لا يمكن

---

(1) مصطلح أصله من المسرح؛ ويعني ترتيب وضع وحركة الممثلين على خشبة المسرح، يُستخدم هذا المصطلح في السينما غالبًا لتوضيح طرق ترتيب مجموع عناصر الشخصيات والأشياء التي يتضمنها فضاء الصورة؛ وذلك على عكس ترتيب حركة الشخصيات والأشياء في زمن اللقطة المنفردة بوساطة المونتاج ودوره المهم في توليد المعاني، وفي الحالة الأولى يقسم مكان الصورة استراتيجيًّا إطار الصورة إلى مقدمة ووسط وخلفية، وتستخدم هذه الأمكنة سرديًّا في توليد معانٍ دون الاستعانة بالمونتاج؛ فالمونتاج ينظم الصور في الزمن، أما الميزان فينظم الصور في المكان.

تجاهله في السينما؛ واقع المكان، والمهم أنه لا يلعب في هذا الواقع الدور المهم في حضور الممثل وحده؛ وإنما يلعب فيه حضور المتفرج دوره أيضًا؛ لهذا عد "ميزانسين/المكان" أساسًا للفيلم الواقعي؛ واكتشف عبر عمق العدسة البؤري الواسع أن عمق المجال البصري الواضح في إطار صورة "اللقطة/المشهد" يسمح للمشاهد أن يشارك أكثر في تجربة الفيلم؛ وذلك انطلاقًا من مبدأ علاقة الفيلم الفنية بالمكان، وعبر الحفاظ على زمن استمراريته.

ورأى في تطور أسلوب "عمق الميدان" ليس مجرد أسلوب فيلمي بديل؛ بل "خطوة جدلية متقدمة في تاريخ اللغة السينمائية"، ويعود فضل اكتشاف المونتاج الداخلي/العمودي "التزامني" (لقطة طويلة في مشهد واحد "Plan Sequence" مستمر تتغير فيه الحركة والأحجام والزوايا داخل لقطة مكانية واحدة ذات زمن واقعي دون مونتاج) إلى أرسون ويلز، بالمعنى الذي بنى عليه أندريه بازان نظريته المضادة للمونتاج الأفقي" التتابعي عند إيزنشتاين"، وانتصر بالتالي لأولئك المخرجين، ومنهم -أيضًا- ويلز؛ لأنهم راهنوا على مرحلة بناء الفيلم أثناء مرحلة التصوير، وليس أثناء مرحلة المونتاج بعد انتهاء التصوير.

لا شكَّ أن حقل ما هو غير موجود ماديًّا خارج حدود الشاشة يؤدي دوره الدلالي الفني في بنية الفيلم، وتسمح تجزئة اللقطات تركيب واستعمال كل لقطة على حدة مع بقية اللقطات الأخرى (المشهد) وفق قوانين الربط والتجاور الدلالية لمنحها معاني استعارية أو مجازية أو كنائية؛ وبما أن الصورة لا تحاكي الواقع فقط؛ بل تؤوله -أيضًا- فيمكن أن يصبح تأويل أي شيء كان ليس هو الشيء ذاته؛ لهذا تتحوَّل حقيقة صورة الواقع المُؤَولة إلى حقيقة وهمية يختلط فيها الواقع المُحتمل بافتراض أشد احتمالاً؛ بحيث لم يعد الخطاب البصري تشكيلاً تأويليًّا؛ بل هو تشكيل تأويلي في ذاته.

إذا ما تم تركيب قطعتين منفردتين (لقطتين)؛ فإنهما يتوحدان في تصور جديد، وينشأ من تقابلهما نوعية جديدة حتمًا؛ أين نشأ وقتها التطرف في التعامل مع هذه الظاهرة غير القابلة للطعن؟ يجيب إيزنشتاين: إنه نشأ من توجهنا أساسًا نحو إمكانات التقابل؛ وبهذا أغفلنا في بحثنا مادة التقابل بين اللقطات، ولأن مقطع الصورة/تكوين اللقطة إضافة إلى المونتاج هما أساس فن السينما "كان علينا أن نعي

أكثر بطبيعة المبدأ المُوحد ذاته، وهو بدقة المبدأ الذي يحدد ماهية مضمون اللقطات (المنفردة)، كما يحدد في الوقت نفسه ماهية تتابع اللقطات ذاتها".[1]

لنركز بالدرجة الأولى على اكتشافات وإسهامات المونتاج الشكلية في التعبير الفيلمي؛ فقد استطاع اكتشاف المونتاج أن يحول:

- أولاً: (على قاعدة مقاطع غير مستمرة ومتقطعة) سلسلة، متابعة، استمرارية في سرد القصة (سابقًا، وحاضرًا ولاحقًا).
- ثانيًا: (على قاعدة الحذف والتركيب) تقديم حدث مستمر بعينه يتم إيقافه لصالح ما يسمى -مثلاً- مشهد مطاردة.
- أخيرًا: (قبل كل شيء) جعل صور اللقطات كخلفية لحقل الأشياء المرئية، أو كخلفية لصوت من حقل الأشياء اللامرئية.

وهي طريقة (Hors-champ) بالفرنسي (Hors de cadre) (خارج الإطار خارج اللقطة، ومعنى المصطلح هو كل صوت تسمعه الأذن -أكان حوارًا أم مؤثرًا أم موسيقا- لا تجد العين مصدره في الصورة المرئية)؛ لهذا جاء تعبير أندريه بازان الشهير: الإطار هو إخفاء، هو ستار، والفيلم هو لعب مع إخفاء الإطارات. فلم يعد الحدث حيًّا و لم يعد حضوره مستمرًّا؛ بل يصور بشكل متبادل ومستمر بين ما يشاهد في حقل الأشياء المرئية، وبين ما لا يشاهد خارج حقل الأشياء المرئية (Hors-champ)، الذي يظهر بعدئذٍ على الشاشة أو لا يظهر؛ لهذا تظهر الصور غير مكتملة قابلة لعلاقات استبدالية (من وجهة نظر مختارة بشكل معين)، أو يمكن أن تُدحض من قبل وجهة نظر أخرى؛ وكما كان يقول بازوليني: إن كل لقطة هي وصلة سمعية/بصرية، زمكانية وكل وصل (مونتاج) هو مجرد وصلة، ويصل المرء من كينماتوغراف إلى سينما عبر ربط المونتاج، ومن المعاينة نصل إلى اللقطة، ومن الرسم المخطط نصل إلى السكوينس، ومن بكرة الفيلم الواحدة نصل إلى الفيلم الكامل، ومن الحادثة إلى نصل إلى القصة، ومن حركية الفيلم إلى زمن الفيلم؛

---

(1) جاءت ترجمة المقطع في كتاب الإحساس السينمائي المترجم عن الإنجليزية، الذي راجعه عن الروسية محمد كامل القليوبي كالتالي: كان الأجدر بنا أن ننشغل بقدر أكبر بدراسة طبيعة قاعدة التوحيد ذاتها؛ أي باختصار القاعدة التي تقرر كلاً من مضمون اللقطة، وذلك المضمون الذي يكشف عنه وجود معين لهذه اللقطات جنبًا إلى جنب.

(حركية عنصر التغيُّر عبر الزمن) من جهة يصبح ماديًّا ما يتصور المرء، ومن جهة أخرى يتحوَّل العالم المادي إلى صور، وكما يؤكد أندريه مالرو فإن التجزئة في اللقطات -بغضِّ النظر عن الكاميرا والمصور والمخرج والفيلم- تولد فنًّا وفق طبيعة التعبير الفيلمي من المشاهد نفسها التي تُصَوَّر.

ما الكيفية إذن التي تميز صلة اللقطات المنفردة في الفيلم الوثائقي؟ وكيف يستطيع التسجيلي/الوثائقي أن يوفر للناس رؤية حقيقة عميقة؟ يخبرنا يوريس إيفنس:

- عبر ذهاب الكاميرا إلى "شارع الحياة" لتصور ما هو حقيقي، بسيط ومركب.
- مونتاج للمواد غير المُمثلة.
- عبر إعادة تمثيل وإعادة تنظيم مشاهد معينة لأناس غير مُمثلين.
- وتتم العملية بوساطة.
- الناس وراء الكاميرا.
- الناس أمام الكاميرا.
- الناس الذين يشاهدون الفيلم وعليهم أن يكونوا جماليًّا وأيديولوجيًّا فاعلين.

إن تجاوز المسرحة في الفيلم هو ما يشحن وثائقية الصور؛ تتجاوز الكاميرا خشبة المسرح عبر ديكور واقعي بدل قماش مرسوم، وعبر أشياء واقعية بدل تزيينات بصرية، وعبر تصوير شخصيات تقدم تعابير إيمائية بدل أشخاص يؤولون؛ وانطلاقًا من شحن اللقطات بصور واقعية نتذكر أن علينا أن نتوجه بالعرفان إلى مصوري الجريدة السينمائية ومصوري اللقطات الخارجية.

على الرغم من أن المونتاج هو الذي جعل من السينما لغة وفنًّا مستقلاًّ؛ لكن البعض يجدون أن هذه اللغة بسبب المونتاج هي لغة خداع وتلاعب في توليد الدلالات؛ لكن أليس بإمكان أي لغة طبيعية كلغة علامات أن تعبر من حالة إلى حالة عن حقائق وأكاذيب، أو عن معنى مُصنَّع أو صادق؟ وبغض النظر عن حقيقة كون المونتاج جعل من الفيلم لغة تعبير؛ فإن بوسع المرء أن يجيب بشكل آخر؛ هو أن المونتاج جعل منها لغة تلاعب، حتى إن كان هذا التلاعب ينشأ من علامات

ومعانٍ، أو ينشأ من مؤثرات مفبركة؛ مفبركة لكي يضلل جمهوره، فإن الأمر يختلف من حالة إلى أخرى، وذلك إلى الدرجة التي تتمكن فيها اللغة من قول الحقيقة أو الكذب، قول الملفق أو الصادق، قول المعنى أو الهراء؛ بحيث لا يعني الأمر أن المونتاج هو -أيضًا- لعب خادع، إن أي لغة فن من الفنون هي طريقة لفعل وكلام عن علاقتنا بالعالم بطريقة حسنة أو رديئة؛ أما أولئك الذين لا يجدون في المونتاج إلا فنًّا للتلاعب؛ فهم يفهمون المونتاج أنه نتاج مُصنع ولعبة، خداع يمكن تحاشيها.

حول الخيال

يسأل بيتر بيشلين في مقدمة كتابه: (الفيلم كسلعة): "لماذا يحتاج البشر إلى مصنع للأحلام لا تتحقق في الواقع؟" ويجيب: كلما ازداد حرمان الناس في الواقع، أصبح من الضروري التعويض عنه؛ وذلك عن طريق إشباع رغبات الخيال عندهم، ويساعد الإيهام بالواقع -الذي تنتجه الصور السينمائية- على إعادة بناء واقع "خيالي" بديل يهدف أساسًا إلى إشباع رغبات خيال الناس الجماعي؛ لأن السينما تتوجه بشكل أو بآخر إلى حس الواقع عند المتفرج؛ الذي يصبح مشاركًا في حدث الصور المعروضة على الشاشة مباشرة، وينظر إليه كأنه حدث واقعي؛ نتيجة لذلك وجد الإنتاج في قدرة الصورة المتحركة على الإيهام بالواقع -الذي يعاد بناؤه- وسيلةً لخلق واقع خيالي آخر يكون بديلاً عن الواقع الحقيقي، ومع أن الوسيط الفيلمي يصور الواقع نفسه؛ لكنه يستطيع -بشكل موجّه- تصوير واقع آخر يبدو حقيقيًّا، وذلك مع أنه يزيف الحوادث والمظاهر الطبيعية والاجتماعية والنفسية؛ وهذا يعني أن الأفلام تستجيب لقصد صناعة الأحلام لتساهم في وظيفتها تأسيس دعامة متينة لاستقرار النظام الاجتماعي المسؤول هو نفسه عن الحرمان.

يشدد كراكاور على التذبذب الجدلي بين الاستغراق في الذات (أي الابتعاد عن الصورة والانهماك في تداعيات ذاتية أحدثتها الصورة نفسها) وفقدان الذات (أي الدخول في الصورة)، ويوضح ستيفن سون ودبريه أن الجسد وسائر الحواس الأخرى ما عدا حاستا السمع والبصر، تكون في حالة نوم عميق؛ الأمر الذي يتيح للخيال -المُهيّج بوساطة أساليب المخرج وأدواته المعبأة عاطفيًّا والمنتقاة بعناية خصوصًا لهذا الهدف- أن يمارس الهيمنة المألوفة بعمق.

إن مأثرة السينما الكبرى -حسب جان متري- "تتلخص في أن معطاها الواقعي هو أساس حكاياتها الخاصة؛ بمعنى أن يصبح الواقع واقعيًّا ليس كما ما هو؛ لأن الواقعي يصبح -أيضًا- حكاية ما هو غير واقعي".

وماذا عن الحكايات؟ هل هي حقًّا واقعية؟

يختتم بيرغمان كتابه "صور" بهذه العبارة: يصعب التفريق بين ما كان ثمرة الخيال وما يُعد -ببعض الجهد- واقعيًّا؛ ربما تمكنت من إجبار الواقع على البقاء واقعيًّا؛ ولكن كانت هناك الأشباح والأطياف؛ لماذا كانت تلزمني؟ إنه كان -كما يقول- شهيدًا لخيالاته وضحية لأكاذيبه؛ وذلك مع أنه لم يتورع عن قول الحقيقة كلما كانت تسنح له فرصة قولها.

أمامنا إشكالية إذن تواجه عملية البحث السينمائي؛ هي معضلة الحلم والواقع، الخيالي واللاخيالي، وعلينا بالتالي أن نُميِّز في عملية إعادة البناء الفيلمية بين ما هو "خيالي" وما هو "مُقلَّد"، بين ما هو "مُتصوَّر" وما هو "مُلفَّق" وكاذب؟ فليس الخيالي بالتأكيد هو تزييف أو كذب؛ فلا المخرج الفرنسي ساشا غويتري ولا بيلي وايلدر في أفلامه عن روايات الكاتب رايموند شاندلير، ولا حتى المخرج الإيطالي ناني موريتي كذابون أو ملفقون؛ فليس مهمة الخيال سوى أن يطلب منا أن نصدق ما هو مُتخيل على أنه الواقع ذاته: على أنه عالم الاحتمال عالم كأنَّ. أما الزائف فيعني اختلاق مظهر مُقلِد وخداع، خصوصًا عند مشاهد لا يمكنه أن يتعرف إلى الزائف حينما يتخذ مظهرًا حقيقيًّا، الفيلم الروائي مؤهل فقط ليصبح مُزيفًا على الرغم من أنه لا يُعد كذلك.

يرمي مصطلح الوثائقي بظلال من الضبابية على التباعد والفارق بين مقولتي: "واقعي" و"مُتصوَّر" من ناحية، و"حقيقي" و"خيالي" من ناحية أخرى، يُفترض أن الخيال يجري تصديقه، وفي كلا الحالين (وثائقي، أم خيالي) لا يطالب بنسخ الواقع كما هو؛ إنما ينتظر في أيِّ عملٍ فني خلّاقٍ أن يُؤثر تأثيرًا حسيًّا وعقليًّا لفهم العالم بصورة أفضل.

مفهوم "خيالي" مفهوم ملتبس أكثر من مفهوم زائف؛ يتظاهر بحسن نية وإخلاص في محاكاة الواقع وتسليط الضوء عليه؛ كأن يموه ليضلل ما هو واقعيًّا، ويتحدث المرء على الرغم من ذلك عن تعبير زائف لتشخيص حالة ما إلى حدٍّ

بعيد؛ بحيث لا يكون فيه لا المؤلف ولا الممثل بدرجة أقل طبعًا مسؤولين حقًّا عن إعمالهما أو أداء أدوارهما.

يستند المختلق من جهة على عالم خيال مُتصوَّر، ومن جهة أخرى على عالم واقعي خداع تمامًا؛ لنأخذ مثلاً مختلقًا: كل العالم يفهم جملة افتراضية هي وهمية ليس لها أي نتائج؛ بل على العكس: الحصول على مبالغ مالية لبيع طائرة وهمية عمل يعاقب عليه القانون؛ لأن الطائرة غير موجودة وعملية البيع مختلقة تمامًا ومزيفة، والمختلق هو بطريقة أو بأخرى يقع في الوسط بين ما هو مختلق وما هو غير صحيح؛ كذبة تقع في مجال الاختلاق، وخيال يقع في مجال التزييف لتصبح تهمة خداع؛ تزييف يوجد بالقرب مما هو نتاج مصنّع؛ أي بمعنى آخر: ما هو مختلق يتحول إلى صحيح؛ لأنه مختلق بشكل جيد، ومن جهة أخرى مختلق يتحول بشكل مرقّع إلى خطأ، ويقع طبعًا بالقرب من الوهم؛ لأن الأوهام يمكن أن تُصنع، أو تُصان، أو تتبدد، وبوسعنا أن نقول: إن الحاوي أو اللص يرتبطان ارتباطًا وثيقًا على الرغم من أن طبيعة ركح المسرح مختلف.

لكن يبدو أن فايدا وجد طريقًا آخر فهو يجمع في فيلمه "تاتاريك" بين حكايتين؛ واحدة خيالية مختلقة، وأخرى واقعية حقيقية، يعاد تمثيلها: مارتا امرأة متزوجة من طبيب في قرية صغيرة، فقدت ولديها في انتفاضة وارسو ضد الاحتلال الألماني النازي؛ تتعرف مارتا إلى فتى شاب أثناء سباحتها في نهر، تفوح من أوراق تنمو على شاطئه عطور طبيعية جميلة، وبينما كان الشاب في يوم ما يحاول أن يجلب لها تلك الأوراق العطرة، يعلق بجذور النهر العميقة ويغرق.

يربط فايدا حكايته الخيالية بحكاية ممثلته النجمة "كريستينا ياندا" الواقعية؛ التي تروي -في حوارات مؤثرة- حزنها الحدادي على موت زوجها المصور البولوني الشهير "إدوارد كلوزنسكي"؛ الذي يهدي فايدا الفيلم لذكراه، يقابل فايدا حكايته وفق رؤية مزدوجة بين خطين؛ خط روائي خيالي يعبر فيه عن الصراع الداخلي لبطلة الفيلم؛ التي لا تستطيع أن تتجاوز مأساها، وخط وثائقي حقيقي؛ يعاد فيه تركيب أحداث الشهر الأخير من حياة زوج الممثلة، ويقابل الفيلم بين تجربة امرأتين؛ تجربة البطلة الدرامية في الفيلم، وتجربة الممثلة المأسوية في الواقع، في النهاية تذوب المرأتان وتتوحدان في شخصية واحدة.

إن رسم صورة الواقع الفوتوغرافية أساسًا هو حصيلة ثلاثة نشاطات: العارض أي المصور، والمشاهد، وما يُصور أي المرجع. وتتحدد في السينما الوثائقية بشكل خاص ثلاثة مكونات أساسية؛ هي: التصور، الصورة والوسيط. وبينما يحدد الوسيط عملية تسجيل مواضيعه من الواقع المادي؛ إما بالاتساق أو بالتعارض مع طبيعته الواقعية، فإن التصور كأداة فكرية تولّد مخيالها الخاص تحدد علاقة الصورة بالواقع من حيث هي علاقة بين ذات مُتصورة وموضوع مُصور.

أصل التصور كمفهوم يوناني، يُطلق على تصور مادة صورة بسيطة أو مركبة؛ تتخذ أشكال أفكار، ويتم التعبير عنها لغويًا؛ بهدف إيصالها إلى شخص آخر ليعرفها، علمًا أن كل معلومة تتضمن معرفة، والتصور يخضع لعملية إدراك ظواهر العالم الواقعي فنيًا (قدرة الإنسان عندما يواجه شيئًا على أن ينظم أحاسيسه ويؤلها استنادًا إلى مخزونه الذهني من الصور والذكريات)، ويقترب من محاكاتها ويكون غالبًا ذا طبيعة بصرية تُجسم تجربة حقيقية، كما لو أنها حدثت أمام "عين داخلية" -سينما في رأس- وتظهر في مقادير مختلفة نوعية حسية، أثناء أخذ الأفكار المجردة وتطورها مستقبلاً في عملية تجسيدها في أشكال لغوية أو هندسية، وفقًا لمواقف فكرية وفي علاقة بمصدرها الواقعي الملموس.[1]

فما يُقرّر هوية الوثائقي أو الروائي/الخيالي ليس فقط طبيعة العلاقة بين ما يجري تصويره (افتراضيًّا كان أم مُتخيّلًا)؛ وإنما العلاقة بين ما هو مُصوَّر ومن يصوِّره، وكيف يصوره؛ ولأي هدف، وقد سبق للناقدة أنيه أن عالجت في مجلة الشاشة الإنجليزية مسألة التصور والصورة عبر الوسيط وحددتها في اتجاهين؛ أولهما ما سمته: الكاميرا/أنا، والثاني ما سمته الكاميرا/عين؛ وعنت في الأول تدخُّل الذات بقوة وحضورها في تشكيل الموضوع ومغزاه، وأعادته إلى ذات الفنان؛ بينما عنت في الاتجاه الثاني حضور الموضوع القوي وأعادته- بهذا القدر أو ذاك- إلى غياب ذات الفنان.

---

(1) المتصور هو المدلول الذي يحصل في مخزوننا الذهني، وهو يحيلنا على ما هو صورته؛ أي على المرجع الموجود فعلاً في العالم الخارجي المحسوس والخيالي، والعلامة السينمائية هي كاللسانية؛ مفهوم مركب من مظهر حسي فيزيائي تدركه العين صورةً، وتدركه الأذن صوتًا ملفوظًا يسمى الدال، ويحصل الفهم من اقتران الدال بالمدلول أي من الدلالة.

لكن إلى أي مدى يستطيع الخيال أن يُبرهن على وجود الواقع في السينما؛ أكان في الفيلم الروائي أم في الفيلم الوثائقي؟

كان الاحتفال بالذكرى المئوية الثانية للثورة الفرنسية، والاستيلاء على سجن الباستيل في يوم 14 من يوليو/تموز 1789، مناسبة لظهور دراسات حول بعض الفنون؛ ومنها -بشكل خاص- فن السينما؛ الذي تناول ثورة، تُعد من أبرز الصفحات الحاسمة في التاريخ البشري؛ ومن بين تلك الدراسات كتاب المؤرخ الفرنسي روجيه إيكار: "الثورة الفرنسية في السينما"، الذي حاول أن يتعقب فيه أساليب تناول أحداث الثورة سينمائيًّا، ليظهر مدى الصدق في التعبير عنها، ليس فقط في السينما الفرنسية؛ إنما -أيضًا- في السينما العالمية.

لقد أُنتج أكثر من 90 فيلمًا في فرنسا، ونحو 18 فيلمًا في الولايات المتحدة، ونحو 20 فيلمًا في إنجلترا، ونحو 27 فيلمًا في إيطاليا، ونحو 10 أفلام في ألمانيا، إضافة إلى ثلاثة أفلام في الدانمرك، وتم ترتيب عرض الأفلام منذ عام 1897 حتى عام 1988، وفقًا لتسلسل إنتاجها الزمني، ويبدو في معظم هذه الأفلام التاريخية أن السينمائيين اعتمدوا في تحقيقها على جموح الخيال أكثر من اعتمادهم على الحقائق التاريخية.

يعود الفضل إلى جون غريرسون (1926) في تسميته للفيلم الوثائقي وتعريفه أنه معالجة خلّاقة للواقع، ولا شك أنه انطلق من فكرة تعالج مادة الواقع ووقائعه ومظاهره إلى إلهام تجعله يصدر عن جهد خلاق؛ لكن يبقى السؤال ملحًّا في الأذهان: إلى أي مدى يمكن لمعالجة الواقع الإبداعية أن تختلف وتتعارض مع القضية الحاسمة في الفيلم الوثائقي، التي تسعى إلى "البرهان" على حقيقية الوقائع، التي تدفع صناع الوثائقي ينقبون في عالم حقيقي ويبحثون عن أحداث وقضايا وصراعات حقيقية، تنأى بهم عن الأشياء التي تنسج عن طريق الخيال؛ لكي لا تفقد الصور برهانها، ولكي تحافظ على مصداقية صورها؛ لأن الفيلم الوثائقي، وهو فارقٌ نوعي يتعلق بجنسه، يتعارض مع الفيلم الخيالي؛ ذلك أن الأول يحيلنا إلى الواقع، في حين أن الثاني يحيلنا إلى عوالم مستنبطة من الخيال.

تبقى المعضلة على الرغم من ذلك قائمة؛ لأن الصورة كعلامة لا تحاكي الواقع فقط؛ بل تؤوله -أيضًا- وتجعله لا يبدو كما هو تمامًا، وبهذا يمكن أن تتحول

حقيقة صور الواقع المُؤولة إلى حقيقة يختلط فيها الواقع المُحتمل بالواقع المفترض، ويختلطان بالواقع المصور، الذي يتحول خطابه البصري إلى خطاب أيديولوجي مهما حاول أن ينفي طبيعته الأيديولوجية ويخفيها.

عُقِدَتْ في بيت الفيلم التسجيلي في شتوتغارت في خريف عام 1998 ندوة ضمت مجموعة من المخرجين البارزين والعاملين في حقل الفيلم التسجيلي؛ الذين تحاوروا حول هذا السؤال المركزي، وتساءلوا عن حدود الخيالي، ومن يحق له أن يحرس هذه الحدود؟ التي لا يمكن للفيلم التسجيلي أن يتخطاها؛ قياسًا بحدود الأجناس الأخرى:

أ- ما هو كم الواقع الذي يحتاجه الفيلم التسجيلي؟

ب- وإذا ما سقطت ظلال ما هو خيالي على ما هو واقعي هل سنكسب أم سنخسر؟

ج- وهل يحق للفنان التسجيلي أن يكون كالرسام التشكيلي لا يترك نفسه أسيرًا للواقع؟

أسئلة طُرحت وتُطرح؛ ويبقى سؤال واحد مُلح: لماذا هذا الخوف من التخيُّل؟ لماذا هذا الخوف من الخيال؟ أفليس علينا أولاً أن نُميِّز في عملية إعادة البناء الفيلمية بين ما هو "خيالي" صادق، وما هو "مُلفّق" دخيل وكاذب؟

المراجع

- فرانسوا نيني، واقعية الفيلم الوثائقي: خمسون سؤالًا حول نظرية وممارسة الوثائقية، (ألمانيا، دار النشر شيرين، 2012).
- أندريه بازان، ما هي السينما، ترجمة ريمون فرنسيس، (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1968).
- عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، (تونس، الدار العربية للكتاب، 1982).
- رولان بارت، الحجرة المضيئة ملاحظات حول الفوتوغرافيا، (ألمانيا، دار نشر سوركامب، 1989).
- سيرغي إيزنشتاين، الإحساس السينمائي، ترجمة إسماعيل جبر، (القاهرة، دار العالم الجديد، 1996).
- ليوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، (دمشق، سلسلة الفن السابع المؤسسة العامة للسينما، 2001).
- كانستنتين باندوبولو، الفوتوغرافيا والسينما، ترجمة وجدي كامل صالح، (الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، كتاب الرافد 16، 2001).
- روجيه إيكار، الثورة الفرنسية في السينما، ترجمة وتحقيق محمد علي اليوسفي، (دمشق، المؤسسة العامة للسينما/الفن السابع، 2003).
- قيس الزبيدي، المرئي والمسموع في السينما، (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، الفن السابع 32، 2006).
- قيس الزبيدي، مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، (دمشق، المؤسسة العامة للسينما، الفن السابع 177، 2010).
- سوزان سونتاغ، حول الفوتوغرافيا، (فرانكفورت أم ماين، فيشر لكتاب الجيب، 2008).
- Siegfried Kracauer, Theory of Film (New York: Oxford University Press, 1960).
- Thomas Elsaeesser. Malte Hagener, Filmtheori- zuer Einfurrung (Junius Verlag GmbH, 2007).
- Annette Kuhn and guy westwell, Dictionary of film studies (Oxford, 2012).

دوكودراما وخبرة الممثل
في الأفلام التسجيلية

عدنان مدانات

مصطلح "دوكودراما"، أو"الدراما الوثائقية" كما في ترجمته إلى اللغة العربية، مصطلح مستجد على الأدبيات السينمائية سواء عالميًّا أم عربيًّا؛ فقد ظهر عالميًّا إلى الوجود فقط في أواخر النصف الثاني من القرن العشرين وسرعان ما شاع استخدامه بعد ذلك في الأدبيات السينمائية العربية؛ وعلى العكس من استخدامه في اللغات الأجنبية بحيث يشمل بعض اتجاهات الأفلام الروائية الواقعية والأفلام التسجيلية معًا، يستخدم هذا المصطلح في الأدبيات السينمائية العربية ليصف أسلوبًا بدأ ينتشر في العالم العربي في إخراج الأفلام التسجيلية (أو الوثائقية حسب البعض)، يستفيد من بعض العناصر التعبيرية الروائية بهذا الشكل أم ذاك، ويهدف إلى تقديم مادته الفيلمية ضمن صيغة فنية وحتى شعرية، غير أن هذا المصطلح -كما يستعمل في الأدبيات السينمائية- يشوبه بعض الغموض؛ خاصة مع شيوع استعماله للتعبير عن صيغ مختلفة ومتنوعة لإنتاج الأفلام التسجيلية؛ إنما يجمع ما بينها الرغبة في الخروج من الأطر الضيقة للريبورتاج والمادة الإعلامية الجافة.

وفي حين نعثر على محاولات في اللغة الإنجليزية لإيجاد تعريفات دقيقة لهذا المصطلح، نعجز عن إيجاد محاولات شبيهة باللغة العربية لتعريف هذا المصطلح؛ باستثناء الترجمة الحرفية لهذا المصطلح (الدراما الوثائقية)، المأخوذ عن الإنجليزية أصلاً؛ علمًا أن محاولات تعريف هذا المصطلح باللغة الإنجليزية متشابهة في بعض عناصرها ومختلفة في البعض الآخر، وهذا ما يشير بالدرجة الأولى إلى عدم وضوح المفهوم الذي يدل عليه المصطلح، حتى في الوسط الذي ظهر فيه.

المصطلح وإشكالية التعريف

تأكيدًا لحالة عدم الوضوح هذه نورد هنا بداية ترجمة بعض نماذج تعريف هذا المصطلح كما ورد في الموسوعات والقواميس باللغة الإنجليزية، التي ننقلها عن مصادر متنوعة في شبكة الإنترنت:

يذكر أحد القواميس ما يلي: "دوكودراما عبارة عن فيلم أو برنامج تليفزيوني يعتمد على وقائع حقيقية مقدمة ضمن قالب درامي، ولا يجوز الخلط بينها وبين الوثائقي الخيالي (Docu-Fiction)، علمًا أن البعض يترجم هذه الكلمة الإنجليزية -أي فيكشن- إلى اللغة العربية بكلمة الروائي؛ إذ يشيع في الأدبيات السينمائية العربية استعمال تعبير الفيلم الروائي بدلاً من الفيلم الخيالي".

ويحدد قاموس آخر أن: "دوكودراما هي نوع أسلوب تسجيلي لبرنامج إذاعي أو تليفزيوني، أو عرض مسرحي، أو فيلم سينمائي؛ يشير إلى إعادة تمثيل درامية لوقائع تاريخية راهنة".

ونجد في موسوعة سينمائية على الإنترنت التعريف التالي: "تسعى العناصر الجوهرية للقصة في الدوكودراما إلى التعبير عن وقائع تاريخية، وتسمح بهذا القدر أو ذاك من الإحاطة الدرامية بالتفاصيل المحيطة بها، وحيث توجد فجوات في الوثيقة التاريخية؛ ولكونه تعبيرًا جديدًا فإن مصطلح الدوكودراما غالبًا ما يجري الخلط بينه وبين مصطلح الوثائقي الخيالي، مع ذلك واختلافًا عن الوثائقي الخيالي -وهو وثائقي جرى تصويره في الزمن الحقيقي الراهن، ويتضمن بعض العناصر الخيالية، فإن إنتاج الدراما الوثائقية (دوكودراما) يجري في وقت لاحق للأحداث التي يجسدها".

وتُعَرِّف موسوعة ثانية دوكودراما أنها: "عبارة عن فيلم أو برنامج تليفزيوني يجمع ما بين حقلي الوثائقي والدرامي، ويطلق البعض على الدوكودراما تسمية الدراما غير الخيالية؛ التي تلقي الضوء على أحداث حقيقية وأشخاص حقيقيين، وتقدمهم بطريقة درامية".

ويجتهد التعريف التالي فيورد بعض التفصيل: "عديدة هي المواصفات التي تحدد مفهوم الدوكودراما؛ إحداها التوجه لمقاربة الوقائع كما هي من دون اللجوء إلى التعليق". ويضيف: "أفلام الدوكودراما -أيضًا- تستخدم تقنيات تساعد على إضفاء

حياة على الأحداث التي تجري معالجتها؛ فمثلاً بدلاً من القول: إن سين من الناس تحدث مع جيم من الناس. فإن الدوكودراما ستُقْدِم على إعادة تجسيد هذه المحادثة".

تجمع التعريفات الأولى المذكورة أعلاه على ربط الدوكودراما بإعادة تجسيد وقائع تاريخية، أو بتعبير أدق وقائع حدثت قبل عملية تصوير الفيلم؛ إما قبل زمن طويل، أو حدثت قبل وقت قصير من بدء التصوير، وكان من الضروري إعادة خلقها وتجسيدها ضمن بنية الفيلم، ومن الأمثلة الشهيرة على عملية إعادة الخلق والتجسيد هذه ما فعله المخرج التسجيلي الهولندي يوريس إيفنس في فيلمه: "بوريفاج"؛ ففي فيلم إيفنس "بوريناج"، حيث تروى قصة إضراب عمال المناجم في "بلجيكا"، خطط المخرج ليعيد للحياة مظاهرة عمالية كانت قد وقعت في الماضي؛ فبحث عن قدامى العمال الذين اشتركوا في تلك المظاهرة، وأشركهم في الفيلم، وجعلهم يعايشون من جديد أمام عدسة الكاميرا ذات الأحداث التي شاركوا فيها سابقًا؛ ومن الأمور الطريفة في تجربة فيلم "بوريفاج" من هذه الناحية، أن المظاهرة التي أعاد المخرج خلقها تحولت إلى مظاهرة حقيقية؛ لأنه في الوقت نفسه كان يجري إضراب العمال؛ مما جعل العمال يتملكهم الحماس وينسون أنهم يُعيدون تجسيد حدث ماض أمام آلة التصوير وبطلب من المخرج.

يحضرني هنا مثال على إعادة تجسيد وقائع تاريخية في أفلام عربية؛ إذ يقدم الفيلم التسجيلي "العذراء، الأقباط وأنا" (عام 2012) للمخرج نمير عبد المسيح نموذجًا عربيًّا لإعادة تجسيد حادثة تاريخية، فإن المخرج أعاد تمثيل حادثة ظهور العذراء في إحدى كنائس مصر؛ مستخدمًا ممثلين انتقاهم من فلاحي إحدى القرى، الذين بسبب صلة قرابتهم به وافقوا على التمثيل معه، غير أن خصوصية هذه التجربة في الفيلم تتمثل في أنها لم تستعد تفاصيل واقعة تاريخية حقيقية؛ بل كانت تقليدًا لحادثة غير مؤكدة، إنما يؤمن بحقيقتها الكثيرون؛ وذلك من خلال لعبة مكشوفة يجري التحضير لها أمام أعين المشاهدين، ومتابعة خطوات إنجازها بدءًا من عملية اختيار الممثلين، مرورًا بتدريبهم على التمثيل، وصولاً إلى التصوير؛ ومن ثم عرض ردود فعلهم وهم يتفرجون على المشهد بعد إنجازه.

يتضح من مجمل التعريفات الواردة أعلاه -وبخاصة التعريف الأخير- أن مصطلح "دوكودراما" يرتبط ارتباطًا وثيقًا بوجود العنصر البشري في دور رئيسي

في الفيلم من ناحية، وبإعادة تجسيد بعض اللحظات أو الوقائع الحياتية التي حدثت في وقت سابق وثمة حاجة لإحيائها، من ناحية ثانية. وهاتان الحالتان تنطلقان من مفهوم الدراما بشكل عام؛ حيث إن الدراما -باعتبارها نتيجة صراع ما (مثلاً: صراع الإنسان مع القدر كما في التراجيديات الإغريقية)- لا تتحقق إلا من خلال العنصر البشري، وضمن شكل يجري خلاله تجسيد الوقائع من خلال الممثلين، وتقديمها إلى جمهور من الناس بواسطة عرض مسرحي أو تليفزيوني أو سينمائي، أو حتى إذاعي، هذا في حين أن مصطلح "الوثائقي الخيالي" (وهو مصطلح غير مستعمل في الأدبيات السينمائية العربية) يرتبط بالتصوير الراهن للحدث؛ إنما يكون ذلك مع دمجه مع عناصر روائية سردية، وإصباغ رؤية فنية وأسلوبية على الفيلم بمجمله؛ والجدير بالذكر هنا أن استعمال مصطلح دوكودراما في الأدبيات السينمائية العربية يشمل النوعين في بوتقة واحدة؛ أي يشمل الدرامي الوثائقي مع الوثائقي الخيالي ويستعمل تحديدًا في تعريف الفيلم التسجيلي دون الفيلم الروائي وذلك على العكس مما هو مستخدم في الأدبيات الغربية.

يتضح -أيضًا- من هذه التعريفات لمصطلح "دوكودراما" أنها لا تقصره على الفيلم التسجيلي كنوع متميز؛ بل كما نجد في تعريفاته باللغة الإنجليزية فهو يشمل حتى الأفلام الروائية الواقعية، التي تستفيد من المنهج التسجيلي فتعيد خلق وتجسيد وقائع حدثت في الماضي بالطريقة التي حدثت فيها، ومن الأمثلة المبكرة في تاريخ السينما على إعادة خلق وتجسيد واقعة تاريخية ما فعله المخرج الفرنسي جورج ميليه في العام عام 1899؛ عندما أعاد في فيلمه "قضية دريفوس" -الذي أخرجه عن محاكمة الضابط اليهودي دريفوس- خلق وتجسيد واقعة محاكمته، التي حصلت فعليًا قبل عدة سنوات من تاريخ إنتاج الفيلم؛ بل حتى من تاريخ اختراع السينماتوغراف، أي الصور المتحركة، أو ما فعله المخرج الأميركي دافيد وورك غريفث عام 1915 وذلك في فيلمه الملحمي الشهير: "مولد أمة"؛ حين أعاد تجسيد حادثة اغتيال الرئيس الأميركي لينكولن وهو داخل المسرح.

وسنجد في تاريخ السينما اللاحق مئات بل ربما آلاف النماذج على استخدام طريقة إعادة تجسيد الوقائع التاريخية، بل ثمة أفلام تقوم بمجملها وكليًا على إعادة خلق وتجسيد واقعة معينة؛ وذلك مع محاولة التقيد قدر الإمكان بتجسيد الواقعة

كما حدثت فعلاً؛ ومن أشهر الأمثلة في السينما العالمية على ذلك الفيلم الأميركي "محاكمة في نورينبرغ" (عام 1961)، الذي أخرجه ستانلي كرامر، واستعاد فيه وقائع محاكمة الضباط النازيين في مدينة نورينبرغ بتهمة جرائم الحرب بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حيث استفاد الفيلم من محاضر جلسات المحاكمة، ومن أمثلة ذلك في السينما العربية الفيلم الروائي السوري "كفر قاسم" (1974)، للمخرج اللبناني برهان علوية، الذي يستعيد وقائع المجزرة التي ارتكبتها القوات الإسرائيلية بحق مواطني قرية كفر قاسم عام 1956، وذلك كما وردت في الرواية الموثقة بالعنوان نفسه للكاتب عاصم الجندي، وشمل التوثيق -أيضًا- وقائع جلسة المحاكمة للجندي الإسرائيلي المشرف على القوات التي ارتكبت المجزرة، التي انتهت بالحكم عليه فقط بغرامة مالية رمزية بلغت شيكلاً واحدًا، على ما أذكر من الفيلم، وكذلك الفيلم الروائي المصري الطويل "ناصر 56" (عام 1995) إخراج محمد فاضل، الذي أعاد تجسيد الوقائع الموثقة التي رافقت عملية تأميم قناة السويس في العام 1956 خطوة بخطوة، وأشير هنا إلى أنه للتأكيد على الطابع الوثائقي للفيلم لجأ المخرج إلى تصويره بالأبيض والأسود. من الأمثلة الحديثة في السينما العربية الفيلم الجزائري: "زابانا" (2012) للمخرج سعيد ولد خليفة؛ وهو عن قصة المناضل الجزائري أحمد زابانا، التي أعد السيناريو لها الكاتب عز الدين مهيوبي وزير الثقافة الجزائري السابق، وحشد فيه ما أمكنه من المعلومات الموثقة حول الواقعة، وهو أول شهيد جزائري يُعدم بالمقصلة، وقد أعدم سنة 1956، وكان في الثلاثين من عمره، بعد أن وافقت الحكومة الفرنسية على استخدام أداة القتل هذه في إعدام الثوار الجزائريين، وكان فرانسوا ميتران حينئذٍ وزيرًا للعدل، وأدّى استشهاده إلى إشعال شرارة الثورة الجزائرية بعد أشهر قليلة من تلك الواقعة.

خصوصية الدوكودراما.. الممثل ودوره

بعيدًا عن التعريفات الخاصة بمفهوم الدراما الوثائقية (دوكودراما) وإذا قصرنا هذا المفهوم -كما هو مستخدم في الأدبيات السينما العربية- على السينما التسجيلية دون الروائية، نجد أن الأساس في هذا النوع من السينما التسجيلية أنه

يستفيد من وسائل التعبير المستخدمة في السينما الروائية السردية الحكائية وتحديدًا، العنصر المركزي في السرد الحكائي، وهو المتعلق بوجود الشخصية الرئيسية التي تُؤَدِّي دورًا في الفيلم (أي بكلمات أخرى: تمثل حتى إن لم تقصد أن تمثل). من هذا المنطلق سيجري التركيز لاحقًا على ما يمكن أن نطلق عليه إشكالية استخدام الممثل في أفلام الدراما الوثائقية، أو بتعبير آخر أدق: إشكالية استخدام عنصر التمثيل في أفلام الدراما الوثائقية.

في الفيلم التسجيلي القصير "كأننا عشرون مستحيل" للمخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر، ثمة مشهد يجري داخل سيارة تقل أعضاء فريق العمل الذاهبين في مهمة تصوير. في هذا المشهد يعلق أحد أعضاء الفريق وهو من شخصيات الفيلم الرئيسيين، وهو في الأصل ممثل مسرحي، مخاطبًا المخرجة بنوع من المزاح منتقدًا إياها؛ لأنها لا تلقي عليه تعليمات ترشده إلى كيف يمثل دوره في هذا الفيلم - التسجيلي بطبيعة الحال- الذي يجري تصويره. النبرة المازحة التي يتحدث فيها هذا الشخص تشير إلى أنه يدرك -لكونه ضمن فيلم تسجيلي- أنه ليس مطلوبًا منه أن يمثل؛ بل أن يتصرف على نحو طبيعي، غير أن هذا التعليق يكشف بالمقابل عن حقيقة أن غالبية الناس -عندما يكونون في مواجهة الكاميرا- يفقدون عفويتهم ويتصرفون بطريقة يعتقدون أنها الطريقة المناسبة للكاميرا، وهم بذلك يفتقدون المصداقية؛ التي تبرر وقوفهم أمام الكاميرا في الفيلم التسجيلي.

من ناحية ثانية، إذا ما افترضنا أن هذا الممثل المسرحي المشارك في فيلم تسجيلي لا يمزح في تعليقه هذا ولا يسخر من الأشخاص الذين يمثلون، بل يفترض أن على المخرجة أن ترشده إلى كيف يمثل، فقد نجد بعض العذر لهذا الممثل المسرحي إن كان جادًّا في طلبه هذا؛ بالنظر إلى أنه صار من الشائع في إخراج الأفلام التسجيلية اللجوء إلى استخدام عنصر التمثيل ضمن أسلوب الدراما التسجيلية، أو حسب المصطلح الشائع "الدوكودراما"، الذي يتضمن من ضمن ما يتضمنه من عناصر روائية تدخل ضمن نسيج الفيلم التسجيلي، إدارة الشخصية كما يدار الممثل في الفيلم الروائي، وتقطيع مشاهد ظهور الشخصية في الفيلم إلى لقطات متنوعة يجري تصويرها من زوايا وأبعاد مختلفة، تمامًا كما يحصل في الأفلام الروائية، مما يجعل من الشخصية الواقعية أداة في يد المخرج يحركها كيفما يشاء

وأين يشاء؛ يقول المخرج للشخصية: الآن سنصورك وأنت تسير في الرواق، ثم نغير مكان الكاميرا ونتقل إليك وأنت تدخل من باب المنـــزل.. وإلخ.

يمثل استخدام عنصر التمثيل في الفيلم التسجيلي أحد أهم ما يعـــوض عـــن صعوبة حل إشكالية تقديم الشخصية الإنسانية وعالمها الداخلي؛ هذه الإشـــكالية المتعلقة بصعوبة تقديم العالم الداخلي للإنسان وعواطفه كانت إشكالية أساســـية في السينما التسجيلية منذ سنواتها الأولى حتى انتهاء عصر السينما الصـــامتة، وهـــي إشكالية نشأت بسبب من حاجة السينما التسجيلية لأن تضع أمامها مهمة التعـــبير عن العالم الداخلي والروحي للإنسان، بما يحتويه من عواطف وانفعالات لتـــتمكن بذلك من منافسة الفيلم الروائي في هذا المجال، وهي مهمة كانت شبه مســـتحيلة التنفيذ في سنوات السينما التسجيلية الصامتة.

تاريخية العلاقة بين الممثل والفيلم التسجيلي

تاريخيًّا لم يلعب الإنسان على الشاشة في زمن السينما التســـجيلية الصـــامتة، وتحديدًا في ربع القرن الأول من ولادة السينما أي دور مهم، وحين كـــان يظهـــر الإنسان داخل الكادر فإن دوره يكون ثانويًّا جدًّا وجزءًا من موجـــودات الطبيعـــة والمكان، كما كان عليه الأمر في أفلام الأخوين لوميير الأولى التي صورت بلقطة عامة بعيدة عمالاً يخرجون من المصنع، أو بمجموعة من الناس يقفون على رصـــيف محطـــة القطار بانتظار وصوله، أو أسرة تطعم طفلها، أي أنه يكون جزءًا من جماعة بشرية لا يجري تمييز أو تركيز على أي فرد منها، وأما العناصر الأهم داخل الكـــادر فكانـــت صور المدن والغابات والبحار، والأشياء التي يستعملها الإنسان أو يتعامل معها، وغير ذلك من موجودات الواقع المادي الطبيعية أو المصنعة، في الكثير من الأفلام التسجيلية الفنية في ذلك الوقت لم نكن نشاهد الإنسان إطلاقًا، وكان هذا يحدث خاصـــة في الأفلام المتأثرة بالمدرسة المستقبلية التي كانت تهدف إلى إبراز الحركة.

وهكذا، وعلى الرغم من عدم التركيز على الإنسان الفرد (نســـتثني تجربـــة فلاهرتي)، فقد كانت هناك إشكالية حقيقية تتعلق بإمكانية التعبير عن عالم الإنسان الداخلي في الفيلم التسجيلي، وما يؤكد وجود هذه الإشكالية أنه منذ عشـــرينيات القرن الماضي، حيث كانت السينما لا تزال صامتة، ظهرت أولى بـــوادر طـــرح

إشكالية ظهور الإنسان على شاشة الفيلم التسجيلي بشكل فعَّال، وهي ظهرت على مستويين؛ المستوى الأول نظري، من خلال الأفكار التي طرحها المخرج التسجيلي السوفييتي دزيغا فيرتوف في كتاباته المنشورة، ووصف فيها تجارب أجراها وكذلك قدم فيها نماذج متخيلة لأشكال تقديم العالم الداخلي للإنسان في الأفلام التسجيلية (مع أنه على الرغم من أهمية هذه الأفكار الرائدة، لم يحقق أيًّا منها عمليًّا في الأفلام التي أخرجها في حينه)، وكان دزيغا فيرتوف قد بلور هذه الإشكالية في مقالة له بعنوان: "عن حبي للإنسان الحي"، نشرها في وقت لاحق من ظهور السينما الناطقة، على شكل سؤال هو: هل من الممكن تصوير "الإنسان الحي" وتصرفاته ومشاعره في الفيلم الوثائقي الشعري غير المسرحي؟

كانت إحدى الوسائل التي اقترحها فيرتوف لحل هذه الإشكالية تتمثَّل في استخدام الكاميرا الخفية لمراقبة الناس في لحظاهم الانفعالية؛ (ونلاحظ هنا أن فيرتوف لم يكن يدور في خلده عندما طرح أفكاره هذه أن يعبر عن الانفعالات الداخلية للإنسان مستفيدًا من أساليب السينما الروائية، بل طرح خيار الكاميرا المخفية كخيار تسجيلي صرف يقتنص حدثًا مليئًا بالانفعالات، وهو يطرح - كدليل على ما يقوله- عدة أمثلة؛ منها مثال الرجل الجالس في عربة إلى جانب زوجته التي تتحدث إليه غير منتبهة إلى تغير ردات فعله؛ إذ إنه قد تعرض لنوبة قلبية، وهي واقعة يفترض فيرتوف أن الكاميرا كانت شاهدة عليها بكل تفاصيلها، وهناك مثال مراقبة الكاميرا الخفية من خلال نافذة المنزل لرجل عاد من جنازة زوجته، واصطحب معه إلى المنزل مومسًا؛ غير أنه بقي جالسًا حزينًا أمامها و لم يفعل شيئًا، ومن الأمثلة التي طرحها فيرتوف -أيضًا- واقعة تصوير لحظة خروج ممثلة من على خشبة المسرح إلى وراء الكواليس؛ حيث لا يزال الانفعال يسيطر عليها؛ وذلك في حين أها لم تعد ممثلة في تلك اللحظة كما أها لم تكن قد عادت إلى طبيعتها كإنسان، وكذلك تجربة القفز من نقطة عالية، التي مارسها بنفسه، وبدا فيها على الشاشة وهو يعيش انفعالات مختلفة مثل الخوف ثم التردد ثم الإقدام).

والمستوى الثاني عملي، من خلال تجربة أفلام المخرج الأميركي روبرت فلاهرتي؛ خاصة فيلميه الشهيرين: "نانوك من الشمال" الذي أخرجه عام 1922، وهو أول فيلم تسجيلي طويل في تاريخ السينما من بطولة مطلقة لشخصية إنسانية،

و"موانا" الذي أخرجه عام 1926. في فيلم "نانوك من الشمال" أعاد فلاهرتي تجسيد بعض الوقائع الحياتية التي بدت له مهمة، ولم يتمكن من تصويرها في وقتها؛ ومنها واقعة قيام نانوك بفتح ثغرة في سطح ماء البحيرة المتجمد ليصطاد من خلالها سمكة. غير أن تجربة فلاهرتي في فيلم" نانوك من الشمال" الذي جرى تصويره بطريقة المراقبة والملاحظة الطويلة المتابعة للحدث لم تتوغل في الحياة الداخلية وعواطف وانفعالات شخصيته الرئيسية نانوك؛ بل اكتفت بتصوير المظاهر الخارجية لوقائع حياته اليومية؛ وذلك بخلاف تجربته في فيلمه التالي "موانا"، الذي أبرز فيه بعض الانفعالات الخاصة بالشخصية الرئيسية في فيلمه، عندما صور وعرض بتركيز عبر لقطات متنوعة متوسطة وقريبة معاناته وهو يتحمل آلام عملية الوشم بالإبرة لكافة أنحاء جسده استعدادًا للاحتفال بعرسه.

وهنا لأبُدَّ من الإشارة إلى أن ما يميز أفلام فلاهرتي الأولى ويعطيها أهميتها التاريخية أنها بإبرازها للشخصية الإنسانية المفردة وتركيزها عليها، وضعت اللبنة الأولى لما صار يسمى في الزمن المعاصر بالدراما الوثائقية (دوكودراما)، التي هي كذلك، وتحديدًا لأنها مبنية بالدرجة الأولى على تقديم الشخصية الإنسانية كعنصر رئيسي يقود وقائع الفيلم، فمن دون التركيز على الشخصية الإنسانية تنتفي صفة الدراما الوثائقية عن الفيلم؛ وذلك لأن مفهوم الدراما بحد ذاته ينطبق على المصائر البشرية دون غيرها من أحداث الطبيعة، والفيلم الوثائقي بطبيعته كوسيلة تعبير سينمائية قد يحتوي على الدراما، مثله في ذلك مثل الفيلم الروائي؛ وذلك على اعتبار أن مفهوم الدراما مفهوم لا يرتبط فقط بسرد الحكاية؛ بل يتعلق بحالة التناقض أو الصراع، والصراع لا يقتصر على الإنسان؛ بل يمكن أن يحدث بين عنصرين متضادين فقد يحدث هذا التضاد أو الصراع بين الصوت والصورة أو بين لقطتين أو مشهدين متناقضين، وهي حالات تناقض أو صراع يتوصل المخرج إلى استخدامها والاستفادة منها بواسطة التنظيم المونتاجي.

بعد مرحلة السينما الناطقة التي سمحت بتسجيل أصوات شخصيات الأفلام التسجيلية تطورت آفاق الأفلام التسجيلية، فقد بدأ الإنسان يحتل مكانه الطبيعي على شاشة السينما التسجيلية، وهذا ما أدى بدوره إلى قفزة نوعية في مجال تطور صناعة وتوجهات الأفلام التسجيلية ورفدها بمواضيع جديدة.

هكذا ومنذ السنوات الأولى لعصر السينما الناطقة -حيث صارت هناك إمكانية لتصوير المقابلات الحية مع الناس- بدأت تظهر أفلام تسجيلية أساسها الأشخاص أثناء ممارستهم لأعمالهم أو لحياتهم اليومية، وفي هذا المجال تسجل الريادة إلى حد ما للفيلم البريطاني القصير (22 دقيقة) بعنوان: "بريد الليل" أو "البريد الليلي" (عام 1936)، من إخراج المخرجين هاري وات وبازيل رايت، وهو الفيلم الذي يصور عمل مجموعة من الرجال من موظفي البريد أثناء ترتيب الرسائل وتعبئتها في أكياس وفق مجموعات حسب مكان الإرسال، ثم نقلهم للبريد بهدف توزيعه في أرجاء البلاد بواسطة قطار ليلي.

يجري في هذا الفيلم التركيز على موظفي البريد في كافة تفاصيل عملهم ومراحله؛ بحيث يعطي الفيلم لهذا العمل أهميته كقيمة حقيقية، ويحسب لهذا الفيلم أن البطولة البشرية فيه تعود إلى بسطاء الناس أثناء عملهم اليومي؛ وذلك بعكس ما كان يحصل في السينما الروائية الموازية؛ التي كانت تعتمد على الممثلين النجوم، وتجري أحداث غالبية أفلامها في الأوساط البرجوازية والثرية.

ثمة ناحية أخرى في الفيلم تجدر الإشارة إليها، هي أنه بالإضافة إلى الجانب البشري فيه كان لا يزال يحتفظ بتأثيرات المدرسة المستقبلية التي أثرت في حينه في الكثير من المخرجين التسجيليين المبدعين؛ ومن بينهم يوريس إيفنس في فيلمه "الجسر" (عام 1928)، الذي يركز على تفاصيل حركة أجزاء جسر متحرك مقام فوق نهر في المدينة أثناء فتحه وإغلاقه، وهي المدرسة التي كانت تهتم بتصوير الحركة وإيقاعاتها، ففي فيلم: "البريد الليلي"، يجري التركيز على حركة تفاصيل القطار، وعلى تقاطعات خطوط سكة الحديد، والتغييرات عليها نتيجة سرعة مرور القطار فوقها، وعلى حركة عجلات القطار والأذرع التي تصل فيما بينها.

وهناك نقطة ثانية مهمة ترتبط بفيلم: "بريد الليل"؛ وهي استخدامه لبعض العناصر الروائية التمثيلية، التي يمكن اعتبارها ضمن أسلوب الدوكودراما، وهذه الملاحظة تتعلق تحديدًا بالمشهد الداخلي، الذي يجري الحدث فيه داخل عربة القطار؛ حيث يجري تجميع البريد وتوزيعه في الصناديق، فقد جرى تصوير هذا المشهد لا في قطار حقيقي؛ بل في نموذج للغرفة تم تصميمه داخل الأستوديو، وكان يجري هز الجدران بنعومة تكاد تكون غير ملحوظة بواسطة حبل معلق في

السقف؛ كي تحاكي الهزة داخل القطار الحقيقي، وطلب من عمال البريد أن يتمايلوا بهدوء ليطابقوا حركاهم مع اهتزاز عربة القطار.

هل للممثل فعلاً دور في الفيلم التسجيلي؟

منذ ظهور الإنسان على الشاشة في دور رئيسي بدأ مفهوم السينما التسجيلية يتوسع وكذلك أهدافها، وهكذا بدأت تظهر مشكلة ما يمكن وصفه بالممثل في الفيلم التسجيلي، تلك المشكلة التي أصبحت محلًا لتضارب الأفكار، وخاصة في فترة خمسينيات القرن العشرين؛ حيث كان ينفي بعض المخرجين إمكانية الاعتماد على الممثل في الفيلم التسجيلي؛ ويقولون: إن الاعتماد عليه يفقد السينما التسجيلية مصداقيتها وقوة إقناعها. فيما أيد آخرون الاستفادة من عنصر التمثيل؛ بل وزادوا على ذلك إمكانية الاعتماد على الممثل؛ لَكِنْ الممثل "غير المحترف" خاصة عندما يقوم الممثل بأداء دور ضمن طبيعة عمله وممارسته الحياتية اليومية، ويؤكدون أن ممثلًا كهذا يبقى محافظًا على صدق الحكاية، فإن عامل البناء -مثلًا- يستطيع أن يعبّر بإقناع أكثر عن دور عامل البناء؛ لأنه هنا من المفترض أنه لا يمثل بقدر ما يعيد إنتاج دوره الحياتي؛ حيث إنه يعيش هذا الدور في الحياة؛ أي أنه يجسد نفسه وطبيعة عمله.

من أوائل من درسوا إشكالية الممثل في الفيلم التسجيلي بصورة منهجية ودافعوا عن استخدامه المخرج التسجيلي الشهير يوريس إيفنس، الذي كتب في مقالة له بعنوان: "الإنسان في الفيلم التسجيلي"، يقول: "هناك حيث نحتاج إلى تطورات ذاتية ونفسية من الصعب أن نستغني عن الممثلين غير المحترفين". وكتب أيضًا: "إنني مقتنع تمامًا الآن أنه قد حان الوقت لزيادة أهمية الأفلام التسجيلية مخضعين كل شيء فيها لكشف عالم الإنسان". ويضيف إيفنس: إن الممثل ضروري ليس فقط عند الحاجة إلى التعبير عن تطور نفسي وذاتي؛ بل -أيضًا- عندما يحتاج المخرج إلى أن يعيد للحياة مواقف كانت قد حدثت في الماضي. ومن الذين وقفوا في حينه ضد استخدام الممثل المخرجُ التسجيلي الأميركي روبرت درو، وهو مخرج كان لا يؤمن إلا بالسينما المباشرة، التي باتت تزدهر بفضل انتشار التليفزيون واكتشاف إمكانية النقل والبث المباشر للأحداث؛ فقد صرح في مقابلة معه قائلاً: "حسب رأيي، فإن الأفلام التسجيلية، باستثناء قلة نادرة... مزيفة، فأنا أرى أولئك

الذين يخرجونها، أرى معدات الإضاءة البراقة، أرى الناس واقفين في انتظار التعليمات". وهو بهذا يعيد إلى الذاكرة آراء دزيغا فيرتوف، خاصة تلك التي عبّر عنها في نص سيناريو فيلمه الشهير: "الرجل والكاميرا السينمائية"، التي رفض فيها العالم المصطنع للسينما الروائية، وطالب فيها الكاميرا أن تدخل في مصنع الحياة بدلاً من مصنع الأستوديو السينمائي.

الممثل بين الروائي والوثائقي

الفرق بين مفهوم التمثيل في الأفلام التسجيلية وبين مفهوم الممثل في الأفلام الروائية هو أن "الممثل" في الفيلم التسجيلي (وإطلاق صفة الممثل هنا مجرد تعبير مجازي)، يعايش وقائع حياته اليومية على الشاشة، (هذا في حال جرى التصوير على طريقة السينما المباشرة)، أو أنه يعيد معايشتها واقعيًّا، (هذا في حال جرت إعادة تنظيم لحادثة أو واقعة حقيقية بطلها الشخص نفسه الذي سيعيد تجسيد دوره فيها، تمامًا كما يحصل في حالات إعادة تمثيل واقعة الجريمة من قبل المجرم أمام المحقق)، بينما نجد أن الممثل في الأفلام الروائية الفنية يسعى إلى أن يكون أداؤه معبرًا إلى أقصى درجة؛ بهدف التأثير في المشاهدين، وفي الحالتين -حالة السينما الروائية وحالة السينما التسجيلية- يختلف أسلوب التمثيل والهدف من التمثيل والتأثير المتحقق على المشاهدين من خلال التمثيل.

وينطبق هذا الاختلاف حتى على الأفلام الروائية، التي تنتهج المنهج الواقعي وتستخدم ممثلين غير محترفين لأداء أدوار شبيهة بما يفعلونه في حياتهم اليومية؛ (كما كان عليه الأمر في الفيلم الواقعي الشهير: "سارق الدراجة" (عام 1948) للمخرج الإيطالي فيتوريو دي سيكا؛ الذي استخدم فيه ممثلاً غير محترف كان فعليًّا رجلاً عاطلاً عن العمل لأداء دور عاطل يبحث عن العمل، فلا يجد إلا عملاً تتطلب ممارسته امتلاك دراجة هوائية، وحين تتعرض دراجته للسرقة لا يتمكن من الحصول على دراجة أخرى إلا بسرقتها مما سيعرضه للاعتقال)، فحتى في الأفلام الواقعية يبقى التأثير العاطفي في المشاهدين ملازمًا لتصرفات الممثلين تبعًا للتحولات الدرامية في الحكاية، وهذا لا يتوفر في حالة الممثل في الفيلم التسجيلي الخالي من الحكاية؛ بما تتضمنه من مواقف عاطفية، ومن انفعالات ذات تأثير نفسي على المشاهدين.

تتوفر في السينما التسجيلية ثلاث صيغ رئيسية لاستخدام الممثل جرى اللجوء إليها عبر تاريخ السينما، تكرر الصيغة الأولى في تجربة فيلم: "نانوك من الشمال" من حيث اعتمادها على البطولة الفردية لشخص واحد (أو حتى مجموعة أشخاص)، ومن حيث متابعة الكاميرا له في حياته اليومية، ومن حيث الطلب إلى الشخص الخاضع للتصوير عيش أو إعادة عيش حدث يومي أمام الكاميرا.

هذه الصيغة هي الأكثر اعتمادًا من قبل المخرجين السينمائيين في العالم العربي، وكانت إحدى التجارب الأولى لاستخدام هذه الصيغة تتعلق بالفيلم التسجيلي: "طبيب في الأرياف"، الذي أخرجه خيري بشارة في أواخر الستينيات، ومن النماذج الواضحة لهذه الصيغة فيلم المخرج الفلسطيني ميشيل خليفي: "صور من ذكريات خصبة" الذي أخرجه في بداية الثمانينيات (1980)، وقدم فيه شخصيتين نسائيتين رئيستين إحداهما السيدة فرح حاطوم، وهي في الأصل عمة المخرج؛ التي يتابعها المخرج في حياتها اليومية ونراها في أحد المشاهد الليلية وهي تغني لحفيدها الطفل ترنيمة المهد في محاولة لتنويمه، ثم يبدأ الحزن يغمر تعبير وجهها، ويظل المخرج يركز الكاميرا على وجهها إلى أن تدمع عيناها؛ (ذكر لي ميشيل خليفي في مقابلة أجريتها معه قبل أعوام أنه فعل ذلك؛ لأنه كان واثقًا من أنها ستصل إلى اللحظة التي تدمع فيها عيناها)، وهو مشهد لا يبدو مألوفًا بالنسبة إلى الأفلام التسجيلية العادية، التي ليس فيها طموح فني درامي. وهذا ينطبق -أيضًا- على أسلوب التعامل مع الشخصية الثانية؛ وهي الكاتبة الروائية الفلسطينية سحر خليفة، التي نراها في الفيلم لا أثناء عملها ونشاطاتها اليومية فقط؛ بل وفي لقطة حميمة تظهر فيها جالسة في شرفة المنزل يغمرها الحزن أو الكآبة، وكأنها في حالة انفراد بالذات وعزلة لا وجود للكاميرا فيها، مع أن الكاميرا موجودة بطبيعة الحال ومعها كامل فريق التصوير.

نعثر -أيضًا- على مثل هذه الصيغة في الفيلم التسجيلي اللبناني "سمعان في الضيعة" (2009)، للمخرج سيمون الهبر؛ حيث تجري متابعة الوقائع اليومية للشخصية الرئيسية في الفيلم سمعان، وهو عم للمخرج مربي الأبقار، التي صار يتعامل معها كأنها بشر، يعيش وحيدًا في قرية شبه معزولة عن العالم؛ رحل عنها سكانها أثناء فترة الحرب الأهلية في لبنان، ويظهر سمعان في الفيلم في أكثر من

مشهد جالسًا وحده في البيت الريفي؛ وذلك بعد تعب النهار ساهمًا لا سلوى لـــه إلا لفافة التبغ.

يقول الهبر: إنَّه أمضى سنة ونصف السنة يبحث عن شكل الفيلم الذي يبتغيه؛ روائي أم وثائقي؟ وأي صيغة يعطي للشكل الذي يختاره؟ حتى ســاقه موضــوعه والمكوّنات التي يمتلكها نحو "الوثائقي الإبداعي" (هكذا يستخدم ســيمون الهــبر المصطلح). من خلال هذه الصيغة التي تسمح له تصوير وجهة نظره الشخصــية، استطاع الهبر -أيضًا- أن يجعل المشاهد يعيش مع القصَّة ومع سمعان في ضــيعته، لا أن يسرد وقائع فقط؛ هكذا حقّق في الوثائقي ميزة الفيلم الروائي الأساسيَّة؛ لذلك رأى الهبر أن «الوثائقي الإبداعي» هو الصيغة الأفضل بالنسبة إليه كي يعبّــر عــن أفكاره ويترجم موضوعه.

الصيغة الثانية التي يستخدم فيها عنصر التمثيل تستند إلى وجــود شخصــية الرواي، الذي قد يظهر في بعض المشاهد معلقًا على الأحداث، وفي أحيان كــثيرة يكون الرواي هو نفسه مخرج الفيلم، الذي تُعْرَض الأحداث من وجهة نظــره؛ أو أحيانًا تتمحور الأحداث حوله. نجد مثل هذه الصيغة كمثال في فيلم: "أطفال مــن جبل النار" (عام 1990) للمخرجة الفلسطينية مي المصري، وهو الفيلم الذي تسرد فيه حكاية زيارتها الأولى لمدينة نابلس، بلدها الأصلية، حيث يختلط التعــبير عــن الواقع الذي تعيشه المدينة ضمن ظروف الاحتلال الإسرائيلي مع التعبير الذاتي عــن أحاسيس المخرجة التي تعبر عنها بواسطة التعليق الصوتي.

الصيغة الثالثة تتأسس على فكرة إدخال شخص ما إلى واقع لا علاقة له بـــه أصلاً؛ وذلك لكي يؤدي دور محرك الحدث أو المحفز عليه، وفي مثل هذه الصــيغة غالبًا ما ينتحل شخص ما شخصية إنسان يعمل في وسط معين ليساعد وجوده في هذا الوسط ليس فقط على متابعة الأحداث؛ بل على افتعالها وتوجيهها الوجهة التي تساعد المخرج على الكشف عن مزيد من الحقائق المرتبطة بهذا الوسط أو الحــدث الذي يتطرق إليه في فيلمه؛ وفي كثير من الأحيان يكون هذا الشــخص -محــرك الحدث- صحافيًّا يوجد في بيئة معينة، ويدعي أنه ابن هذه البيئة، هنا لا تســعفني الذاكرة في إيراد نماذج على هذه الصيغة في أفلام تسجيلية أو حتى روائية عربية، في حين أن هذه الصيغة منتشرة على نحو واسع في الأفلام الأجنبية السينمائية، ســواء

روائية كانت أم تسجيلية وفي برامج التحقيقات التليفزيونية بخاصة. تساعد مثل هذه الصيغة لا على التدخل في تطور الحدث فقط؛ بل -أيضًا- على الكشف عن خصوصيات وعن عوالم داخلية لشخصيات ما كان يمكن الكشف عنها لولا الدور الذي يؤديه الدخيل على الوسط الخاضع للتصوير في توجيه الحدث نحو الوجهة المطلوبة.

يحضرني في هذا الصدد مثال من فيلم روائي مصنوع بمنهج تسجيلي من إخراج ماركو بونتيكورفو وهو فيلم: "با- را- دا" من إنتاج عام 2008، وهو فيلم من إنتاج إيطالي وفرنسي وروماني، يتحدث عن تجربة حقيقية قام بها مهرج فرنسي من أصل مغاربي يدعى ميلود وكيلي؛ كان يعمل مع منظمة اجتماعية تهدف إلى رعاية الأطفال المشردين، سافر إلى رومانيا بعد ثلاث سنوات من سقوط نظام شاوسيسكو الاشتراكي، واختلط فيها مع أطفال الشوارع في العاصمة بوخاريست، وصار يعيش معهم كما لو أنه منهم، بل إنه لم يمانع في النوم في أنفاق المجاري كما يفعلون، وهكذا كسب ثقتهم، وصار بإمكانه تبعا لذلك أن يحقق الهدف الذي يبتغيه من خلال هذه التجربة.

هكذا تمكنت الكاميرا التي كانت تتابع التجربة بفضل وجوده بينهم، ولكونه صار واحدًا منهم، من التقاط تفصيل حياتهم بما فيها من أفعال شريرة أو غير أخلاقية، وعرض صعوبات العالم السفلي الذي يعيشون فيه؛ الطريف في أمر هذه التجربة أن قصد المهرج منها كان تشكيل فرقة مهرجين وبهلوانيين من أفراد أطفال الشوارع، وهو قد نجح في مهمته هذه، كنتُ قد شاهدت الفيلم حينما عرض في مهرجان دبي السينمائي، وجرى الاحتفاء به ليس فقط بعرضه في المهرجان؛ بل بتنظيم استعراضات بهلوانية في ساحات المهرجان من قبل أعضاء الفرقة، التي تمكن من تشكيلها من الأطفال الذين كانوا في الأصل من أطفال الشوارع وصاروا الآن في عمر الشباب.

أخيرًا، في عودة إلى موضوع مصطلح دوكودراما وكيفية تطبيقه في الأدبيات السينمائية العربية كما في أوساط السينمائيين المنتجين لهذا النوع من الأفلام التسجيلية تحديدًا، أشير هنا في مجال تلخيص الأفكار الواردة أعلاه إلى أن المصطلح -بغض النظر عن استعمالاته في الأصل الأجنبي- بات يستخدم لوصف

أفلام متنوعة الأساليب؛ إنما ما يجمع بينها هو العناية بوسائل التعبير الفنية المقتبس بعضها من السينما الروائية، والبناء السردي الحر، والاهتمام بإبراز جماليات الصورة.

الفيلم الوثائقي:
الخطاب الإبداعي ورهانات التجريب
تجربة فيلم "أزول" نموذجًا

وسيم القربي

يشهد الفيلم الوثائقي اليوم طفرة إنتاجية عززت مكانته داخل الحقل السينمائي، خاصة وفي المشهد الإبداعي عمومًا، وهو ما جعل التوثيق عبر الصورة يتخذ بعدًا ثقافيًّا يتجاوز نقل صور الواقع، والتجريد ليتموقع كجنس إبداعي قائم بذاته، ويكتسب مقومات إبداعية وخصوصيات فنية وتقنية خاصة.

لقد كانت ولادة الفن السينمائي وثائقيًّا بامتياز؛ حيث كانت أولى المحاولات السينمائية عن طريق الأخوين لوميير من خلال عدة أفلام قصيرة جدًّا، مثل: "وصول قطار إلى محطة سيوتا"، و"خروج عاملات من المصنع"... ومع تطور الفن السينمائي وظهور تيارات سينمائي -غالبًا ما ارتبطت مع بقية التحولات الفنية أو السياسية أو الاجتماعية- شهد الوثائقي بدوره ولادة أسس وخصوصيات جعلته يتميز عن بقية الأجناس السينمائية.

سنحاول من خلال هذه الدراسة الوقوف على أبرز الخصوصيات الفنية للشريط الوثائقي اليوم، والتدرج بإبراز المقومات التقنية والجمالية التي يمكن اعتمادها؛ وذلك انطلاقًا من المدونة الفيلمية في تونس عامة، والاستئناس بالتجربة الخاصة في هذا المجال كأكاديمي ومخرج. كما سنناقش من خلال هذه الدراسة رهانات التجريب وآفاق الصورة الوثائقية؛ فكيف تلوح جدلية الواقع والتخييل في السينما التوثيقية؟ ما أبرز الخصوصيات الجمالية والتقنية التي يمتاز بها الشريط الوثائقي؟ ما آفاق التجريب في هذا الجنس الإبداعي؟ وما رهانات الوثائقي اليوم؟

1. السينما الوثائقية: لمحة تاريخية

شهد الفيلم الوثائقي تطورات مختلفة منذ نشأة السينما إلى حدود اليوم؛ حيث مرَّت التجربة الوثائقية بعدة عتبات تزامنًا مع التطور التاريخي لفنِّ الصورة؛ ولئن اعتبرت أولى أفلام الأخوين لوميير توثيقًا ورصدًا للحظات معينة؛ مما جعل ولادة السينما في حدِّ ذاتها وثائقية بامتياز، فإنَّ النشأة الفعلية لمفهوم الصورة/الحركة كان من خلال تطور الصورة الفوتوغرافية، لقد بدأ هذا المفهوم بتوجه علمي بالأساس من خلال محاولة "مايبريدج" رصد حركة الحصان خلال سباق عبر تسلسل زمني للصورة، وهو ما يمكن أن يؤكد هذه البداية الوثائقية؛ تواصلت إثر ذلك المحاولات السينمائية ذات الطابع الوثائقي عبر تجارب الأخوين لوميير خاصة و"مليس"... إلا أن مؤرِّخي الفنِّ السينمائي يعتبرون أن "روبرت فلاهرتي" هو الأب الفعلي للسينما الوثائقية من خلال فيلمه: "نانوك رجل الشمال". شكلت هذه الفترة التأسيس الفعلي لفنٍّ جديد جامع بين مختلف الفنون؛ ليرسي رؤية مغايرة فتحت آفاق جديدة وجمالية تمتاز بها؛ ولقد استنبت الوعي بأهمية الصورة الوثائقية، وتم استثمارها لنقد الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي موازاة مع التطور التقني والجمالي للتعبير السينمائي، والمراوحة بين صور الواقع، وجمالية المتخيّل.

تطرح جدلية الواقع والمتخيل إشكالية حقيقية في تحقيق ارتسامات مختلفة، ولئن كان يمكن وصف بدايات السينما بكونها وثائقية على اعتبار أنها توثق للحياة اليومية عبر الفضاء والزمن والصدفة، فإنَّ عرض فيلم: "وصول قطار إلى محطة سيوتا" في مقهى باريس جعل الحاضرين يغادرون قاعة العرض فزعًا؛ هكذا كان الوثائقي صورة للواقع، غير أنَّه حمل فيما بعد صورًا من الواقع المتخيَّل؛ لتمتزج صورة الحقيقة بالمخيلة؛ خاصة مع أفلام "مليس" وصولاً إلى الإنتاجات السينمائية الآنية، التي تعتمد كثيرًا على التطور التكنولوجي في مجال آلات الكاميرا والمعالجة الرقمية.

أ- من صور الحرب إلى حرب الصور

اكتسب التوثيق عبر الصورة السينمائية مكانة مهمَّة خلال النصف الأول من القرن العشرين؛ وذلك من خلال رصده لأغلب الفترات السياسية والاقتصادية

والحراك الاجتماعي، وتسجيله لوقائع الحرب العالمية الأولى والثانية، وتأثيرات الأزمة الاقتصادية العالمية. ساهم الشريط الوثائقي في توثيق الحروب الاستعمارية موازاة مع توسُّع الامتداد الكولونيالي الفرنسي والإنجليزي؛ خاصة من خلال تصوير الأساطيل الحربية ووقائع الحرب، كما اعتمدت الأشرطة الوثائقية كوسيلة تواصل جديدة؛ وذلك بقصد نقل الواقع من ناحية، وخدمة الغايات السياسية من ناحية أخرى، عبر التأثير في المشاهد، وتمرير أيديولوجي عبر الصورة لشحذ همم الشعوب، أو لإحباط معنويات البعض الآخر؛ كل هذا جعل الوثائقي خادمًا للسياسات، وبمنزلة الرسالة الحاملة للعديد من المعاني، غير أن الشريط الوثائقي لم يقتصر على هذا التوجه الحربي فقط؛ بل أن السينما الوثائقية حاولت معالجة الواقع بطرق جمالية جديدة.

في هذا الإطار قادت الموجة السوفييتية رؤية سينمائية جديدة؛ حيث أسَّس "فيرتوف" تيارًا سينمائيًا أيديولوجيًا – الكاميرا الحقيقة- بعد إخراجه لعدَّة وثائقيات؛ مثلت فيها الكاميرا عينًا على سينما المستقبل، التي استشرفت بنظرة ورؤية للعالم الواقعي وتسجيل اللحظة؛ كما شكَّل فيلم: "رجل بالكاميرا" ثورة سينمائية من خلال نقله لوقائع حية في عدة مدن من الاتحاد السوفيتي، ولعلَّ أهمَّ الجماليات السينمائية التي أتى بها "فيرتوف" هو اعتماده على عدة تقنيات جديدة؛ منها اللقطة البطيئة للصورة الثابتة، والتمازج بين اللقطات، والاعتماد على عدة صور داخل الإطار الواحد، والمؤثر "كوليشوف"... وعلى غرار "فيرتوف" كانت هناك تجارب أخرى رائدة في هذا المجال مثل "بودوفكين"؛ الذي صوَّر المجاعة، و"إيزنشتاين" الذي نقل صورًا من الحرب عبر تقنيات جمالية متجددة، وإعادة بناء الواقع؛ مثل فيلم: "المدرَّعة بوتمكين".

كما شهدت فترة الثلاثينيات الإطلاق الفعلي لتسمية "الوثائقي" على هذا الجنس الإبداعي من قبل "جون غريرسون"؛ الذي أخرج العديد من الوثائقيات التي تهتم بالجانب الاجتماعي، وتنقل مشاهد من الحياة اليومية عبر واقع أمين، ولاسيَّما تأثيرات الأزمة الاقتصادية والحراك السياسي العالمي، وأثره في مختلف الشرائح الاجتماعية. وقد تعمقت التجارب الوثائقية على المستوى الجمالي والتقني مع "ليني ريفونستال"، الذي أضفى جمالية خاصة على وثائقياته من خلال التصوير تحت الماء، والاعتماد على الموسيقى المصاحبة.

على إثر نهاية الحرب العالمية الثانية شهدت السينما قفزة نوعية على مستوى التطور التكنولوجي، كما أصبحت السينما الوثائقية أكثر قربًا من الواقع الحي؛ خاصة مع احتلال الصورة التليفزيونية لمكانة مهمَّة في المشهد السمعي البصري، وتحرر الوثائقي من أشكاله الكلاسيكية، جاءت تجارب "جون روش" و"جون لوك غودار" و"كريس ماركر" حاملة لتوجهات متجددة تتجاوز صور الواقع الوثائقي زمن الحرب، لتحاول تأسيس توجهات إبداعية مغايرة ضمن مسارات الموجة الجديدة؛ لكنها في المقابل كانت تحمل مضمونًا نقديًّا للواقع السياسي، وهو ما يحيل على التوجه السينمائي الملتزم، وعلى الرغم من الأزمات التي شهدها الحضور الوثائقي؛ فإن هذا الجنس الإبداعي تمكن من التموقع في صلب الحركة السينمائية، وتفعيل البحث من خلال صوره المتعددة، والدفع بالمنهج السينمائي البحثي.

نقلت الصور بكثير من الموضوعية صور الحروب ونضالات التحرر؛ متخذة سياقًا صحفيًّا في الكثير من الأحيان؛ لكن الصورة الوثائقية اكتسبت بدورها أسس التخييل الذي أضفى حساسية إبداعية مغايرة؛ هكذا كان الشريط الوثائقي رسالة خادمة لغايات أيديولوجية ونقدية وإبداعية، وهو ما جعله يكتسي طابعًا جديدًا خلال فترة التسعينيات من خلال مقاربات جديدة تمتزج بين التخييل والتوثيق؛ سواء من خلال الوثائقيات التليفزيونية أم الوثائقيات السينمائية، وتظهر بالتالي مرحلة جديدة لهذا الجنس الإبداعي، الذي تعددت أصنافه.

أصبح العالم قرية صغيرة ساهمت في تقريب جغرافياتها عوالم الصور من مختلف الثقافات والشعوب، وهو ما جعل الوثائقي ينتقل من رصد صور الحرب وينصهر ضمن خريطة حرب الصور؛ وذلك في ظل تحول الصورة إلى سلاح خطير للضغط؛ حتى إن ذلك جعله يفقد مصداقية نقله للواقع الحيِّ، لقد جعل التطوُّر التكنولوجي وتعمُّق الفكر السينمائي وتنوع المعالجة الجمالية من الشريط الوثائقي كاشفًا لحقائق اتسمت بالجرأة، ومُظهرًا لمواضيعَ محرجة بصفة مباشرة، وهو ما ساهم في تموقع الوثائقي بصيغة التأثير؛ عبر نقل صور مخفية، وبناء منهج بحثي وتوثيقي، وهو ما جعله رسمًا لآفاق جديدة، وتجديدًا سينمائيًّا يجمع غالبًا بين الواقع والمتخيل.

ب- وثائقيات تونس: من الترميز إلى الانفجار الأيديولوجي

لم تقتصر السينما على التجارب الغربية فحسب؛ بل إنها شـــهدت انتشـــارًا واسعًا لتصبح في وقت لاحق المرآة العاكسة لثقافة الشعوب، والجامعة لكل الفنون والآداب، لم يبرز في بلدنا إلاّ بعد أن قرر فريق مخترع السينماتوغراف تصوير بعض المشاهد والأعمال في تونس بعد مدة من اختراع هذه الآلة، وفي لائحة الأفلام التي صوَّرها هذا الفريق مجموعة من العناوين نذكر منها: "الباي وحارسه"، و"ســـوق السمك"، و"سوق الخضر"، و"باب فرنسا"، و"زنقة الحلفاوين"، و"زنقة سيدي بن عروس"، و"ساحة باب سويقة"، و"سوق الباي"، و"سوق الفحم".[1]

لقد كان الاشتغال السينمائي بتونس وثائقيًّا بامتياز في بدايته، يعتني بالأساس بتصوير مشاهد واقعية من الحياة، ولأنّ الأمر هنا يتعلق بتصوير أجانب كان مـــن الضروري التركيز على الأسواق والأبواب والساحات، وبعض المشاهد من اليومي التي تبدو لافتة أكثر، سايرت السينما في تونس الصيغ التي أسسها الآخر في هـــذا المجال؛ لكنها لم تتمكن من تأسيس مشروع جمالي وفكري مثلها مثل سائر الـــدول العربية، في حين اقتصرت على بعض التجارب التي كان لها صدى إقليمـــي ودولي، وفي ظلّ هذا العجز السينمائي عن تأسيس سينما وطنية حقيقية، بقـــي المشـــروع السينمائي الجنيني رهن الانتظار لتفعيل معالمه، غير أن إدراك السلطة للمخاطر الـــتي تحملها الصورة في طياتها جعلها تعرقل ولادتها الفعلية، وتعطيلها من خلال رســـم خارطة حدود التعبير واستثمار ظاهري كغطاء ثقافي لا غير.

في هذا الإطار شهد التوجه الوثائقي مخاضًا عسيرًا طيلة نصـــف قـــرن مـــن التجريب العشوائي في كثير من الأحيان، حيث اقتصرت الســـينما علـــى بعـــض المحاولات الفردية التي تدعمها المؤسسة الرسمية، التي ترتكز بالأساس على الإنتـــاج المشترك مع الغرب، خاصة مع المنتجين الفرنسيين. لم يكن الحضور الوثائقي فاعلاً في الساحة السينمائية المحلية؛ وذلك باعتبار أن الوثائقي شهد بـــدوره نكســـة في الدول الغربية، بعد أن بلغ أوجه خلال الحركات العماليـــة في فتـــرة الســـتينيات والسبعينيات، غير أن تجارب نوادي سينما الهواة في تونس حاولت أن توثق مشاهد

(1) Omar Khlifi, “Le cinéma Tunisien repères historiques,” L'Afrique Littéraire et Artistique N°20, (1972): 14.

من اليومي التونسي والكفاح النقابـــي خاصة؛ لكنَّها كانت في أغلبـــها محاصـــرة برقابة قمعية من طرف السلطة، في حين حاولت بعض الوثائقيات التونسية؛ مثـــل: "الواحة والمصنع" للطيب الوحيشي نقل بعض المشاكل الاجتماعية؛ لكنها تعرَّضت للمنع النهائي من العرض.

اقتصر المشهد الوثائقي على رؤية تسييحية بالأساس، وتوثيق عـــابر للمعـــالم الأثرية والتاريخ؛ وذلك على غرار وثائقي المخرج عبد اللطيف بن عمـــار حـــول مدينة القيروان، في حين تمَّ الاستناد على الوثائقيات التليفزيونيـــة الـــتي يخرجهـــا التليفزيون الرسمي، التي لا تعدو إلا أن تكون محاولة تسجيلية ونقل انطباعـــات لا تُظهر الواقع الأليم، وفي ظلِّ التعتيم شهدت السينما الوثائقية المحلية خلال بداية هذه الألفية التوجه نحو محاولة تأسيس منهج وثائقي من خلال أفلام هشام بن عمار على سبيل المثال، حيث حمل فيلمه: "رايس الأبحار" رؤية في ظاهرها توثيق لصيد سمك التنّ في منطقة سيدي داود- الهوارية؛ وفي باطنها كشف لمعاناة اجتماعية وغربـــة يعيشها سكان المنطقة وحلم للهجرة نحو الشمال، كما حاولت بعـــض الأفـــلام الوثائقية الأخرى تمرير وقائع من الهامش على غرار فيلم: "كحلوشـــة" لنجيـــب بلقاضي، الذي وثق لصور اليومي في حي "كازمات" بمدينة سوسة؛ وذلـــك مـــن خلال تناول كوميدي لشخصية "المنصف كحلوشة" المولع بالسينما؛ حيث يصوِّر أفلامًا يعرضها بمقابل مادي؛ ليجعل من مقهى الحيِّ قاعة سينمائية، ويصـــنع مـــن غوايته السينمائية شخصية المخرج.

احتلت جلُّ الأفلام الوثائقية في تونس صورة نقدية من خلال رموز خفية يتمُّ تمريرها في قالب خفي هربًا من الرقابة والاستبداد الثقافي من ناحية، ومعالجة لقضايا تمسُّ الواقع، الذي تحاول تنميقه السياسة التونســـية، وبعيـــدًا عـــن الوثائقيـــات التليفزيونية الرسمية والوثائقيات السينمائية الرمزية، جاءت وثائقيات نوادي ســـينما الهواة متشبعة بمبادئ الالتزام، وضوابط الأرضية الثقافية لسينما الهـــواة؛ يمكـــن أن نذكر على سبيل المثال فيلم: "الجدار" لفتحي بن سلامة؛ الذي سلَّط فيه الضـــوء على معاناة حي شعبـــي بالضاحية الجنوبية لمدينة تونس؛ حيـــث يـــتمُّ تســـييجه بالكامل لحماية مقبرة أجانب، في حين اهتمَّ فيلم "الصفارة" لرضا بن حليمة بعرض احتجاجات نقابية، ودقِّ صفارة الخطر، بعدم اكتراثه بالمضايقات البوليسية.

اليوم وبعد مرور سنتين على اندلاع الثورة التونسية، راكمت السينما في تونس مجموعة مهمَّة من الأشرطة الوثائقية، التي سلك جلّها معالجة الحدث الثوري بمناهج مختلفة، لقد أثمرت حرية التعبير تجاوز ذهنية التحريم التي هيمنت طيلة سنوات، كما أنعشت الرياح الثورية الطاقة المبدعة للمخرجين الشباب، الذين استلهموا منها لتستنبت أفكارًا تعبّر عن مرجعية فكرية ناضجة، وتولد صورًا تعالج الواقع من جديد دون قيود؛ بل إنها صور خاطبت الواقع بمباشرتية مفرطة، جعلت من وثائقيات الثورة انفجارًا إبداعيًّا؛ بعد أن كانت ترتكز على الترميز، ويمكن أن نذكر على سبيل الذكر أفلام "إِرحل" لمحمد الزرن، و"يلعن بو الفسفاط" لسامي التليلي، و"مناضلات" لسنية الشامخي.. هكذا اكتسب التوثيق صيغة جديدة، ومكانة مهمَّة؛ لنقل حقائق والكشف عن صور خفية؛ لتحتل الأشرطة الوثائقية في تونس جلباب البحث فيما يخصُّ الرَّاهن بالأساس.

2. وثائقي "أزول" من الفكرة إلى الإنجاز: تجربة ذاتية

قد يكون من صفات النرجسية أحيانًا أن نتحدث عن أعمالنا الذاتية، لكننا في إطار هذه الدراسة سنتخذ منحى التجريب النقدي من خلال نقد الذات ونقد النقد وسرد تفاصيل قريبة منَّا؛ وفي هذا الإطار سنتحدث عن تجربة إخراج الفيلم الوثائقي: "أزول"، الذي انتهينا منه مؤخَّرًا، وتبلغ مدته 52 دقيقة، وهو ما يجعلنا نجمع بين الممارسة الأكاديمية والنقدية وبين الممارسة السينمائية، محاولين في الآن ذاته إبراز أهمِّ مرحلات إنجاز الشريط الوثائقي، وهذه التجربة المتواضعة ما هي إلا أنموذجًا للدراسة كجامعي ومخرج في الآن ذاته.

أ- البذرة الأولى

لعلَّ أبرز ما يمكن أن يساهم في البناء الفيلمي هو حُرقة العشق السينمائي النابعة من الأعماق، التي تفيض بالرغبة في الفعل وإبراز صورة الواقع عبر المخيّلة بإحساس صادق، كما أن السينمائي لأبُدَّ أن يتوفر لديه زاد معرفي بالتقنية، ومن التشبع بثقافة الصورة وغنى المدونة السينمائية، وبالمعارف المتنوعة خاصة وبالثقافة العامة. من جهة أخرى عادة ما يكون الاحتكاك بالتجارب السينمائية في مختلف

المهرجانات وتبادل وجهات النظر والاستفادة من الآخر مفيدًا لتكوين رؤية خاصة.

شاءت الصدف أن نزور منطقة "تونفيت" في المغرب مع أحد الأصدقاء هناك، وكانت المفاجأة الكبرى حين نكتشف أننا في قرية أمازيغية مهمشة في أعماق جبال الأطلس، كانت كل الشعارات المرسومة على الأبواب تشير إلى هوية المنطقة، استقبلتنا أمه بلغة لم نفهمها؛ بل إنها جعلتنا نحاول تفحُّص معالمها ونفكّ رموزها التي تلوح عسيرة، مرَّت الأيام سريعًا لنكتشف تقاليد تنمُّ عن عراقة وتأصل وتشبث بهوية بصدد الاندثار، تكوّن نسيج من الأفكار، وعند العودة إلى تونس راودنا الماضي.. هل يمكن أن يتواجد الأمازيغ في تونس؟ طرحنا التساؤل على والدنا أستاذ التاريخ، فأنعش ذاكرتنا وأثار عنها غبار السنين؛ ارتسمت بالذاكرة طيف من الأفكار، وحاولنا أن نتذكر عبثًا صفحات كتب التاريخ التي ولدنا بين أسطرها، تذكرنا كيف كان والدنا يشق بنا منطقة وعرة "تمزرط" ليعرّفنا بالجغرافيا المنسية؛ قرَّرنا التعمق في البحث ونقل تلك الصورة سينمائيًّا.

ب- البحث الميداني

بعد الاطلاع على الوثائق النظرية كانت انطلاقتنا إلى الميدان، وهناك رصدنا جمالية القرية على عين المكان؛ لم يكن لدينا خيط يقودنا فعلاً إلى موضوع كان في عهد الدكتاتورية من المحرّمات، لكننا حين تجوّلنا حاولنا التعرّف إلى بعض الأشخاص تدريجيًّا من خلال تكوين علاقات اجتماعية قبل الكشف عن الغاية السينمائية رويدًا رويدًا؛ كل هذا خلق تفاعلاً بين سكان القرية، كنَّا نبحث عن مفتاح تلك القرية من خلال الشخصية المفتاح، لم يطل انتظارنا؛ فقد كانت شخصية تحيلنا إلى أخرى إلى أن وجدنا مثقفًا عاهدنا أن يسهل لنا المأمورية.

استمعنا إلى شهود من أهل القرية، وعاينَّا الأمكنة عن قرب، ورصدنا ثراء الفضاء، حيث كان كل اكتشاف يطلق إشارة إلى نوعية اللقطات التي يمكن أن تُصَوَّر فيه وترسم آفاق المتخيّل، تواصلت الزيارات مرفوقين بكاميرا لتعويد

الشخصيات وشهود العيان، وخلق نوعٍ من الاستئناس مع هذه الآلة العجيبة، وهو بدوره خلق نوعًا من الحميمية وتواصلاً أفادنا في بحثنا الميداني؛ حيث اكتشفنا ثراء الموضوع الذي لم يُصَوَّر سينمائيًّا بعد.

ج- الكتابة الفيلمية

بعد المقاربة الميدانية، كان لابُدَّ من العودة وإعادة الاطلاع على الوثائق؛ بقصد التحضير للتصوير الفعلي، بالإضافة إلى ذلك -وبعد جمع كمّ كاف من المعلومات- كان لابُدَّ -أيضًا- من الشروع في الكتابة.

مدونة النوايا: من؟ ماذا؟ كيف؟ أين؟ متى؟ لماذا؟

هي كتابة سلسلة من الأفكار حول النية من التصوير وأهدافه، وكيفية التطرُّق للقضايا المطروحة؛ سواء من ناحية الموضوع أم من ناحية التناول الجمالي والتقني، وهي رؤية إخراجية قبل الإخراج في حدِّ ذاته، في هذا الإطار كان حديثنا في الأساس عن سبر أغوار الثقافة الأمازيغية من خلال إبراز ثراء هذه الثقافة المطموسة، وكشف محاولات التعتيم على حقيقة لم يكن من المجدي إخفاؤها من خلال قمع أصولها وتزييف كتب التاريخ؛ لكن آفاق التعبير الحرّ جعل مِنْ تناول هذه القضية ممكنًا بعد الثورة؛ بعيدًا عن استعمالها كفلكلور وتسييح كلما اقتضت الضرورة ذلك في السنوات البائدة، الحقيقة لا يمكن أن يتمَّ إخفاؤها؛ لأن المصداقية وتقبُّل الآخر هو أساس المجتمع المدني؛ لأن الآخر بدوره جزء من الذات.

- الفكرة: هي ملخص ما سيتم تصويره حيث نرسم من خلالها المفهوم والتوجه الذي سيتم تناوله، والزاوية التي سنرصد من خلالها الموضوع، وفي فيلم: "أزول" كان لابُدَّ من تلافي التناول السطحي للموضوع؛ وذلك من خلال بسط رؤية إخراجية محايدة، لا تأخذ بعين الاعتبار أن الهوية الأمازيغية على كونها مطموسة من طرف العربية أو أنها عدوّ لها، ولو أن الإشكالية الرئيسية هي قضية هوية، لكننا لم نتطرَّق إليها على أساس أنها عدوٌّ، والعكس بالعكس، كان لدينا وعي بزئبقية القضية، لكنَّ تناول الموضوع كان من خلال رؤية إخراجية محايدة؛ باعتبار أن المخرج يجب أن يكون محايدًا على أن لا تكون هذه الجدلية خَلْق

صراع، كما أن عديدًا من المزالق لاحت خلال التطرُّق إلى الفكرة، ومن ذلك ضرورة تجنب السقوط في فخِّ الريبورتاج والنقل الصحفي أو التليفزيوني للموضوع، وبالتالي فإنَّ البناء السينمائي والرؤية الفيلمية بتحديد نوعية الوثائقي، هو الذي سيقود فعلاً إلى عمل سينمائي ناجح.

- الخيط الرابط: غالبًا ما تكون الكتابة تأسيسًا لمنهج فيلمي واختيارات معيَّنة يتمُّ من خلالها مقاربة الموضوع، ومن ذلك اختيار خيط رابط يمكن أن يجمع مختلف تطورات الفيلم؛ حتى لا تكون هناك قطيعة مشهدية أو تقطّع فكري، ويمكن أن يكون هذا الخيط شخصية رئيسية تقود الأحداث والحوارات مع بقية الشهود، كما يمكن أن تكون هناك لقطة/ مفتاح يتم الرجوع إليها للانتقال، أو تكون هذه اللقطة مكانًا ما أو زمنًا ما.

في فيلم: "أزول" على سبيل المثال اخترنا في غالب الأحيان شخصية تقودنا في الفيلم؛ وذلك على أن يتمَّ جمع مجموعة من الآراء عندما يتعلق الأمر بحسم موقف ما، كما تمَّ تقسيم الفيلم إلى محاور؛ حاولنا أن يكون المرور عبرها سلسًا؛ حيث قسَّمنا الفيلم إلى تمفصلات كبرى سردية في غالب الأحيان؛ ومن ذلك تناول مسألة التاريخ والعمارة، والعادات، والتقاليد، واللغة، وصولاً إلى طرح القضية السياسية، فكان من الممكن أن تكون هذه الوحدات منفصلة تمامًا، كما يمكن أن تكون مترابطة بتقنية جمالية تجعل من الفيلم كتلة واحدة؛ وبالتالي فإنَّ أهمية البناء وبسط الرؤية الإخراجية تساهم في شدِّ انتباه المتلقي؛ وذلك من خلال خلق إيقاع معيَّن يبتعد به عن الرتابة المقلقة.

د- الكتابة السيناريستية

قد لا يحتاج الوثائقي إلى كتابة السيناريو على اعتبار أن التوجه الإخراجي يقوده البناء الافتراضي في ذهنية المخرج، وتسوقه الأحداث، وينظمه المونتاج، غير أن كتابة مشاهد استباقية يمكِّن من توضيح الرؤية، ورسم الرؤى على أن تؤدي الصدفة دورها أثناء التصوير بأن تكون خادمة لإثراء الفيلم؛ كما أن الكتابة الفيلمية وتدوين ما سيدلي به كل متدخِّل -وفقًا لما تمَّ تسجيله أثناء المعاينة- يسهل

عملية التصوير، ويوضح اختيارات المخرج، كما أن المنهج الوثائقي يحتاج عادة إلى تطعيم تخييلي؛ لتقريب الصورة إلى المشاهد، وهو ما اعتمدناه خلال فيلمنا الوثائقي؛ حيث أوحت لنا البنايات العتيقة بعبق الماضي ورائحة التاريخ؛ وبالتالي كان لابدَّ من تحضير مشاهد تخييلية لبناء الفيلم، وتدعيم الشواهد لتقريب الصورة إلى المشاهد؛ ولئن كان الاعتماد على التمثيل يوجه الفيلم نحو الوثائقي التخييلي، فإنَّ الموضوع يفرض في كثير من الأحيان هذا التوجه، خاصة عند تناول مواضيع تاريخية، ولو أن الصورة التمثيلية التي يرسمها المخرج قد تساهم في خلق سرادق للفكر، وحصر المخيلة، وتقييد الصورة الذهنية للمتلقي.

هـ- الإنتاج وتحضير فريق العمل

هي بالأساس ضوابط كلاسيكية في السينما؛ حيث يهتم المنتج بالإجراءات الإدارية ورخص التصوير، وإعداد مواعيد التصوير والأمكنة.. وغيرها من مستلزمات الإقامة، هذا إضافة إلى توفير معدات التصوير، واختيار فريق العمل رفقة المخرج، وضمان كل ما يمكن أن يساهم في إنجاح سيرورة الفيلم؛ خاصة وأنَّ التصوير يمكن أن يتواصل لأشهر متواصلة، وما يرافق ذلك من قلق وإرهاق.

و- التصوير

التصوير هو العودة إلى المعاينة الميدانية؛ حيث يمكن أن يؤثر الارتباك في الشخصيات المستجوبة، وهو ما يجعل للمخرج دورًا تواصليًا بالأساس في طرق المحاورة والتهيئة النفسية، وخلق نوع من العلاقة الحميمية؛ لاستخراج تفاصيل من ملامح الوجه والتعبيرات والمواضيع؛ حيث تكون علاقة الاستئناس ضرورية لاقتناص كلمات نابعة من القلب بعيدًا عن تركيب السياقات؛ هذه العفوية هي الواقع المنشود، كما أنّه على المخرج أن يختار في ما يمكن تصويره من تصريحات؛ كمقاربة للمحكي، وبالتالي خلق عملية ربط في المونتاج في ما بعد، كما أن المخرج عادة ما تكون لديه قريحة ليتفاعل آنيًا مع حركات المستجوب؛ وذلك باختيار نوعية اللقطات، وطرح أسئلة تقارب المتابعة الصحفية، كما يمكن أن يثير بعض الأسئلة الاستفزازية؛ عبر توجيه ذكي للنبش في معلومات الشاهد،

واستخراج ما يمكن أن يخدم الفيلم، يعتمد المخرج على تقنياته الخاصة ومعارفه؛ حيث يكثف زوايا التصوير التي يحتاجها، ويختار الإطار وتكويناته حسب رؤيته الجمالية الخاصة.

هدايا التصوير: في فيلم "أزول" اعترضتنا هدايا تصويرية لم نكن نتوقعها؛ حيث إن التصوير الفعلي اختلف كثيرًا في محتوى المعلومات بعد خلق نوع من اللحمة والحميمية مع المستجوب؛ وذلك من خلال الابتعاد أحيانًا عن الطابع الجدي، وخلق نوع من الفكاهة الهادفة، يستمرُّ التصوير لساعات طويلة، وتقودنا المعلومات إلى مستجوبين آخرين خدمة للتوجه الفيلمي، وقد نستغل في بعض الأحيان قدوم بعض الفضوليين لنستثمرهم فيلميًّا، أو نحدد معهم موعدًا لاحقًا، كما أن تصوير هذا الفيلم الوثائقي انطلاقًا من قرية "تمزرط" قادنا إلى قرى أخرى مجاورة؛ مثل: "الزراوة" و"توجان" لنصوِّر فيها؛ انطلاقًا من الشخصيات الرئيسية التي أصبحت تصرُّ على مرافقتنا لتسهيل تقبُّل التصوير فيها؛ غير أن هدايا التصوير قد تقابلها صعوبات أخرى من خلال تراجع البعض الآخر عن التصوير، أو انشغال طارئ، أو عجز البعض الآخر عن تقديم الإضافة التي نرنو إليها.

ما يمكن الإشارة إليه في هذا السياق، أنه على الرغم من تصوير فيلمنا الوثائقي بإمكانيات متواضعة، فإنَّ كرم الضيافة التي تُمَيِّز أهل الجنوب في تونس والأمازيغ خاصة، جعل من هذا الفيلم اكتشافًا لصداقات ثمينة؛ تواصلت حتى بعد الانتهاء من التصوير؛ ليكون الوثائقي توثيقًا ووسيلة تواصل اجتماعية، تجعلنا نحتفظ بأجمل الذكريات، ونتبادل الزيارات؛ لتكون السينما صورة راقية بأبهى معانيها.

ز- الصوت والمونتاج

يحتل الصوت مكانة مهمَّة في التوجه الوثائقي، حيث إنه يمكن أن نستغني عن جمالية الصورة، وأن نقتطف لقطات هاوية خلال التصوير وقنص صور مفاجئة، دون سابق إعلام؛ وذلك في حين لا يمكن أن نستغني عن صوت ذي جودة عالية؛ وما يزيد في وثائقيات اليوم من قرب من الواقع الحي على اعتبار أن الفيلم الوثائقي اليوم أصبحت فيه الصورة الحيَّة أكثر أهمية من الصور المنظمة، وهو ما يمكن أن نلاحظه في تصوير بعض وثائقيات الثورة؛ حيث يتم الاستنجاد بصور الهواتف

الجوالة، التي تزيد من جمالية الحدث ونقل واقع حي؛ فالصوت إذن في السينما المحترفة من الضروري أن يكون في مستوى جيد؛ من جهة أخرى تكون الموسيقى التصويرية خادمة للصورة الفيلمية لتدعمها، أو تعمق الجانب التخييلي والشاعري، وتلمس وجدان المتلقي حسب سياق الفيلم.

أما بالنسبة إلى المونتاج فإنه يعتبر عنصرًا مهمًّا لتنظيم وترتيب واختيار المشاهد، والمزج بين التوثيق والتخييل، ولنتحصل على فيلم وثائقي يدوم 52 دقيقة كان من الضروري أن نصوِّر ما يفوق 20 ساعة؛ وبالتالي فإنَّ المونتاج كان عملية مرهقة وممتعة في الوقت ذاته؛ فالتوليف هو البناء الفعلي للموضوع من خلال بناء الفيلم ورسم منهج واضح، وقد يستدعي التدقيق وقراءة الفيلم والتشاور مع المقربين الذين يشاهدون النسخة النهائية إعادة تصوير بعض النقائص، أو إثراء بعض النقاط، وهي رؤية خارجية قد تكون مفيدة للمخرج لاتخاذ القرار.

وإذا كان اعتماد كل مخرج على اختيارات وقناعات معينة؛ فإننا اخترنا الاعتماد على بعض الخدع السينمائية؛ وهو التوجه الذي يفرضه التطور الرقمي، ولو أن هناك شقًّا آخر من مخرجي الوثائقيات يدحضون هذا التوجه؛ وذلك على اعتبار أنه مسٌّ من الواقع وانفلات تخييلي، من بين المؤثرات السينمائية التي اعتمدناها في أنموذج الدراسة هي اعتماد برنامج ثلاثي الأبعاد؛ لرسم شجرة تنبت من جدران المساكن الأمازيغية؛ كتأكيد على العراقة، وكبصيص أمل لهذه الثقافة العميقة.

ح- العنوان والتسويق

في فيلم: "أزول" حيث تعني كلمة "أزول" في معناها الأمازيغي السلام والترحاب، وفي معناها العربي مفهوم الزولان والاندثار، تأتَّى هذا العنوان أثناء التصوير؛ حيث يمكن أن يكون العنوان محددًا منذ البداية، أو أن نستخرجه أثناء التصوير، أو بعد مشاهدة النسخة النهائية؛ وبالتالي فإنَّ العنوان يعتبر عنصرًا أساسيًّا لقراءة أية وثيقة سينمائية، باعتباره مدخلاً أساسيًّا للبناء الفيلمي ومدلولاته؛ فهو بداية الفيلم وإشارته الأولى، و"ترجع كلمة "العنوان"، في لسان العرب إلى مادتين

مختلفتين؛ هما "عنن" و"عنا"، تذهب المادة الأولى "عـــنن" إلى معـــاني "الظهـــور" و"الاعتراض"؛ بينما تحيل المادة الثانية "عنا" إلى معاني "القصد" و"الإرادة"، وكـــلا المادتين تشتركان -أيضًا- في "الوسم" و"الأثر"...".[1]

العنوان -إذن- ليس مجرد تسمية للفيلم فحسب؛ بل هو حامـــل لدلالاتـــه ومعانيه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة؛ يقوم أساسًا على "تركيب نصي يعدُّ مفتاحًا منتجًا ذا دلالة، ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل فقط؛ بل يمتـــد إلى الـــبنى العميقة، ويستفز فواصله، ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع- النص- المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة".[2] هكذا يكـــون العنـــوان المحدد لهوية العمل الإبداعي بما يتضمنه من رؤية المخـــرج الأوليـــة عـــبر اتصـــاله الذرائعي، ومضمونه الجمالي، ووظيفته المرجعية والفكرية والدلالية.

يبقى التسويق رهينة نجاح الفيلم في المهرجانات الدولية، وتبقى مسالك المنتج الطريق الأساسية لتسويق الفيلم.

يبقى هذا التوجه في تصوير الوثائقي رؤية كلاسيكية درسناها طوال مسيرتنا الأكاديمية، ومارسنا خباياها من خلال العمل الميداني، ويبقى هذا المنهج أنموذجًا لا غير؛ باعتبار أنَّنا نشهد اليوم إبداعًا يحاول تجاوز السائد، والبحث عن التجديـــد، وهي لعمري الوظيفة الأساسية للمخرج الباحث.

يبقى الفيلم الوثائقي السينمائي كباقي أجناس الإبداع والثقافة؛ علاقـــة مـــن صميم علاقات المجتمع، تنتجها صيرورة إنتاج خاصة، يتداخل فيهـــا الاجتمـــاعي والثقافي والسياسي والفني والتقني، ولا يمكن لها أن تتحقق إلاَّ داخل سياق محاصـــر بالنصوص والمرجعيات، التي تنطبع كآثار لا نهائية في هذا الإبداع؛ ما يعنيه هذا هو أن الممارسة السينمائية هي نتاج لمرجعيات عديدة تختلف من مبدع لآخـــر، كمـــا تختلف بحسب نوع الخلفيات المحركة للاشتغال الفني لدى المبدع، وللاختيارات التي تهم هذه المرجعيات كذلك.

---

(1) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبـــي (مصر، مطابع الهيئة العامـــة المصرية للكتاب، 1998)، ص16.

(2) إبراهيم بادي، "دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخـــير"، المـــدى، العـــدد 26 (1999)، ص114.

الفيلم الوثائقي السينمائي عادة ما يكون مشحونًا بالمعاني والرموز ومبادئ الالتزام، الذي عرفت به سينما النضال، وأن يسلط الضوء على مواضيع جريئة ومحرجة، وبالتالي فإنَّ الأيديولوجيا عادة ما تكون حاضرة، وهو ما يميِّز هذا الجنس الإبداعي، يبقى الخطاب الإبداعي رهين التجريب والتوجه الذاتي، والاطلاع على نظريات السينما وتاريخ السينما الوثائقية، والوعي بالتجربة الوطنية بعين الناقد هو رهان أن يكون المخرج بدوره ناقدًا، وأن يحاول أن يؤسس لمسار خاص يتجاوز التماهي إلى أفق التجديد؛ وبحسب رأينا فإنَّ الوثائقي إما أن ينشغل بالإشكالات القوية والقلق الثقافي والجمالي وإمَّا ألا يكون.

من محاذير الإنتاج الوثائقي

شاكر عيادي

يبدأ العديد من مخرجي الأفلام الوثائقية حياتهم المهنية بنظرة رومانسية حول تغيير العالم، وبطبيعة الحال هناك بعض المخرجين الأكفاء والموهوبين الذين غيروا فعلاً عديد الأشياء في العالم؛ لذا فإن ميدان الفيلم الوثائقي مؤثر جدًّا، وأثره ملموس حولنا؛ ولكن لا يجب لهذه الحقيقة أن تحجب مسؤولية مخرج الأفلام الوثائقية أثناء العمل الشاق، وأثناء إيصال رسالته إلى المشاهدين؛ وبالمقارنة، العبء ثقيل على مخرج الفيلم الوثائقي أكثر منه على الفيلم الروائي؛ لأسباب اجتماعية وثقافية وسياسية وحتى قانونية؛ فهناك عدة طرق يمكن من خلالها لمخرج الوثائقي أن يستطلع الموضوع لكي يخرج بفيلم له تأثير، ويمكن أن يستقطب الاهتمام فترة طويلة، وربما يصبح من الأعمال المؤثرة والدائمة في المشترك الإنساني؛ ولكن هناك -أيضًا- عوائق كثيرة يمكن للمخرج أن يتجنبها بنوع من الحذر أثناء الإعداد للإنتاج وكتابة السكريبت أو السيناريو، وأثناء الإنتاج، وفي مرحلة ما بعد الإنتاج.

الإعداد للإنتاج

لا ينبغي لأي مخرج وثائقي جدي وجدير بالاحترام أن يبدأ الإنتاج من فكرة غامضة وغير محددة؛ فإذا كانت الفكرة غير واضحة بالنسبة إلى المخرج؛ فلن تكون غير ذلك أو ستكون أشد سوءًا بالنسبة إلى المشاهد بعد الانتهاء من جميع مراحل الإنتاج؛ في بعض الأحيان يندفع الكثير من مخرجي الوثائقي إلى مرحلة الإنتاج، ويهملون المرحلة الأهم؛ وهي الإعداد الجيد والمنضبط، فإذا كانت الفكرة غير واضحة، أو فيها غموض نسبي فالأحرى أن يعمل المخرج -وهو بصفة عامة

صاحب الفكرة والإعداد- على بلورتها وتوضيحها بالشكل الكافي، وربما في هذه المرحلة المهمة على المخرج أن يشرك شخصًا أو أشخاصًا يثق بهم، ويختبر إذا كانت الفكرة واضحة بما فيه الكفاية بالنسبة إليهم، وهناك طريقة تطبيقية لفحص الفكرة؛ وهي أن يحاول المخرج صياغتها في جملة قصيرة واحدة، وإذا تعذر ذلك فمعنى هذا أن الفكرة ما زالت مستعصية، وفي هذه الحالة لابُدَّ للمخرج أن يستعمل جميع الطرق المتاحة لتركيز الفكرة أكثر.

لا يمكن طبعًا لمشروع الوثائقي أن يتطرق إلى موضوع عولج من قبل في مشاريع وثائقية أخرى؛ وهذا الاحتمال مغرٍ حتى بالنسبة إلى المخرجين المتمرسين؛ فالمخرج بطبيعته يُشاهد عديدًا من الأعمال التي ينجزها الآخرون، ويتمنى لو سبقهم لإنجازها هو؛ ولكن يُدرك المخرج كذلك أنه لا يستطيع أن يلم بجميع المواضيع، أو يخرجها بالكيفية المثالية، وأن لكل مخرج اهتماماته وأسلوبه؛ لذا فمن المهم أن يشاهد المخرج أعمال الآخرين؛ ولكن عليه أن يكون حذرًا كي لا يتأثر ويعيد -عن علم أو جهل- إنتاجها أو صياغتها؛ فكل مخرج يساهم بطريقته في تقديم أعمال جيدة؛ إذا أعطى لنفسه الوقت الكافي.

في جميع الأحوال لا يجوز للمخرج أن يعطي الوعظ أو الدروس، وإذا أراد ذلك فالوثائقي ليس المجال المناسب؛ على المخرج أثناء بناء أفكار المشروع الوثائقي أن يقاوم الميل إلى إعطاء الدروس في الحياة، وفي طريقة التفكير والأخلاق.. وما إلى ذلك من الاهتمامات بالقضايا المهمة؛ ولكن بكل تأكيد الفيلم الوثائقي ليس المجال المناسب للوعظ والخطب الرنانة؛ وهذا لا يعني أن المخرج يجب عليه أن ينأى بنفسه عن الإجابة عن الأسئلة المطروحة والمهمة، أو تقديم التحاليل الضافية بطريقة غير مباشرة؛ فيجب على المخرج -أيضًا- أن يحترم ذكاء المشاهد، وأن يعامله كشخص راشد؛ المشاهد ذكي ويأتي لمشاهدة الوثائقي؛ لأنه ينتظر منه أن يعبر بطريقة إبداعية وأصيلة عن وجهات نظر جديدة؛ ولكن لا يقبل أن يكون في حضرة خطاب وعظي يُشعره بالغباء والذنب، أو تفرض عليه أفكارًا لا يستسيغها.

ولا يمكن لمخرج الفيلم الوثائقي أن يقدم طلبًا في الدعم لإنتاج مشروع على موضوع معين وبعد الحصول على الدعم المالي يقوم بتنفيذ عمل آخر؛ صحيح أن مخرج الوثائقي يقع تحت الضغط المادي؛ لكي يقبل إغراءات الداعمين وشركات

البث والتوزيع؛ ولكن في الغالب لا يقتنع المخرج بأفكار واقتراحات هذه الشركات والمؤسسات، ويجد نفسه شبه مجبر على قبول الدعم المشروط ومحاولة تنفيذ أفكاره الأصلية؛ ولكن هذه الطريقة ليست النهج الصحيح في كل الأحوال؛ هناك دائمًا الداعمون -إذا ما اجتهد المخرج أكثر وبحث جيدًا- الذين يهتمون بأفكار المخرج الجيد؛ لذا بدلاً من أن يحاول المخرج استعمال المغالطة وحتى الغش، عليه أن يبحث جيدًا عن الذين يلتقون مع أفكاره ومشاريعه، ويودون مشاركته في تنفيذها.

على المخرج أن يحتاط من استعمال الكثير من الممثلين الاجتماعيين في الوثائقي أثناء الإعداد لملف الإنتاج، فأثناء إجراء المقابلات الأولية وخلال التحضير لتنفيذ الفيلم الوثائقي يلتقي المخرج بأعداد كبيرة من الناس، هذه العملية تشبه اختبار الممثلين للأفلام الروائية؛ ولكن على المخرج ألا يقع في مأزق اختيار أغلب من يقابلهم؛ بل ما عليه إلا أن يختار من بينهم مَنْ هم أقدر على التعبير وأكثر حضورًا، وبإمكان مخرج الوثائقي أن يجري اختبارات على الكاميرا؛ ليتأكد من أن الممثلين الاجتماعيين يتمتعون بالحضور والتأثير في المشاهد؛ وهناك الكثير من المخرجين يعتبرون هذه الإجراءات سطحية ولا تليق بالفيلم الوثائقي، وفي الواقع الفيلم الوثائقي هو كذلك نص سردي له بداية ووسط ونهاية، ويجب أن يتبع البناء الدرامي نفسه؛ لذا فاختيار الممثلين الاجتماعيين عملية مهمة للغاية، ولابُدَّ من الانتباه إليها في أي عمل وثائقي.

ولكن بالطبع على المخرج ألا يحوِّل الفيلم الوثائقي إلى سلسلة من المقابلات مع ممثلين اجتماعيين؛ بل على العكس من ذلك تمامًا، على المخرج أن يفكر بطريقة بصرية أكثر جدوى وتأثيرًا من الإطارات الثابتة لأشخاص يوجهون حديثهم إلى الكاميرا؛ فربما يجد المخرج نفسه مكرهًا على استعمال المقابلات على حساب التعبير البصري، فعلى الأرجح يستعمل أغلب المخرجين المقابلات مع شهود العيان والخبراء وأصحاب النفوذ وآخرين؛ ولكن هذا لا يقلل من اهتمام المشاهد بمتابعة الأشخاص وهم يعيشون معترك الحياة، ويقدمون الحلول للمشاكل الحقيقية التي تعترضهم، ويردون الفعل عوضًا من أن يتحدثوا عنها؛ فالفيلم الوثائقي مشحون بالعاطفة والمشاهد المؤثرة، ويود المشاهد أن يجربها ويعيشها عبر الممثل الاجتماعي.

ولكن مع أهمية الممثل الاجتماعي للفيلم الوثائقي، لا يجب على المخرج أن يتعهد له بأي شيء؛ صحيح أن المخرج يواجه بعض الصعوبات في إقناع الكثير من الناس بالظهور في الفيلم الوثائقي، في هذه الحالات المثيرة لليأس أحيانًا يتمنى مخرج الوثائقي أن يفعل أي شيء لإقناع الناس بالمساهمة في العمل؛ ولكن حتى إن وعد المخرج الممثل الاجتماعي بشيء ذي جدوى أو معنى؛ فغالبًا ما لا يوفي بوعده، فيمكن للمخرج أن يعد الممثل الاجتماعي بألا يظهره بشكل سلبي، أو أنه بإمكانه التحفظ على النسخة النهائية للفيلم بقطع النظر عن البناء الدرامي، وفي بعض الأحيان يجد المخرج نفسه مجبرًا على التعهد بدفع بعض المال للممثل الاجتماعي إن نجح الفيلم؛ ولكن لا يمكن الوفاء بكل هذه الوعود؛ لذا من الأحسن ألا يتعهد المخرج بها أصلاً.

وأثناء الإعداد لتنفيذ المشروع على المخرج أن يوظف التقنيين الأكفاء بقطع النظر عن أجرهم، وأي محاولة لتوفير المال على حساب جودة العمل هو فعلاً مدعاة للأسف؛ فعلى عكس الفيلم الروائي، لا يتمتع الوثائقي غالبًا بميزانية جيدة؛ لذلك يجد بعض مخرجي الوثائقي أنفسهم مجبرين على توظيف تقنيين مبتدئين أو متطوعين؛ لذلك على المخرج أن يعي أنه في النهاية سيتحصل على النتيجة بالثمن الذي يدفعه، وإذا لم يكن للمشاركين أي دافع أو التزام فلن يقدموا أفضل النتائج؛ فمن الممكن أن يتغيب التقني عندما يكون المخرج في أمس الحاجة إليه، أو أن يقوم بالأدنى المطلوب منه، وهذا هو الأسوأ، فلن يقدم التقني للمخرج النصائح التقنية، ويكتفي بتنفيذ ما يطلب منه في أحسن الأحوال، على المخرج إذن أن يجازي التقني الكفء بما يستحق، وإلا فسيتحصل على عمل رديء لا يستحق العناء؛ سواء لإنتاجه أو لمشاهدته.

مرحلة الإنتاج

أثناء الإنتاج -أي أثناء التصوير وإجراء المقابلات- وفي كل الأحوال لا يجب على المخرج وفريق العمل أن يخالفوا القانون؛ لأن كل بلد له قوانينه الخاصة، التي تنظم المجال السمعي البصري فيه؛ ففي كثير من الأحيان يجد مخرج الوثائقي نفسه خارج بلده لتنفيذ مشروع وثائقي؛ ولكن جهل القانون ببلد معين لا يبرر مخالفته؛

فعلى المخرج ألا يخالف القانون بتعلة أنه في حاجة ماسة إلى دخول بعض المنشآت، أو مقابلة معارض سياسي في مكان مجهول، أو تصوير أماكن عامة من دون ترخيص مسبق؛ ففي غالب الأحيان لا يمكن لفريق العمل أن يدخل مؤسسة من دون ترخيص؛ صحيح أن بعض التراخيص تتطلب وقتًا ومماطلة من طرف الهيئات المشرفة؛ ولكن ليس هناك من حل غير الانتظار، وفي بعض الأحيان على المخرج أن يغض الطرف عن دخول بعض المرافق، ويفعل ما يستطيع دونها.

وزيادة على ذلك فعلى المخرج ألا يقوم بأعمال يعاقب عليها القانون، أو يسجِّل بعض الناس بطريقة سرية، أو يصوِّر أماكن أو منشآت رسمية دون ترخيص مسبق؛ في الغالب ليس هناك قوانين صارمة تحمي الأشخاص العامة من وسائل الإعلام؛ ولكن هذا لا ينطبق على المواطنين العاديين الذين يحميهم القانون ويحمي خصوصيتهم دون إذن منهم؛ ولأن المخرج يود أن يصور وثائقيًّا بشأن موضوع ما، فلا يجب أن يظن أن الجميع سيرحب بذلك؛ بعض الناس لا يودون أن يشاركوا في المشروع، أو يتخذوا موقفًا من قضية ما، ويعمل المخرج جاهدًا لإقناعهم بجدوى المشاركة؛ ولكن إذا فشل فعليه أن يبحث عن أناس آخرين؛ فهناك دائمًا أناس يهتمون بالظهور والمساهمة في العمل الوثائقي، وحتى الشخصيات العامة تحميها قوانين في الأماكن الخاصة، وحتى الأشخاص العاديين يمكنهم أن يحولوا حياة الفريق إلى جحيم في بعض الدول غير الديمقراطية عندما تتنامى العلاقات الخاصة بين وجهاء المجتمع.

وعلى المخرج ألا يُعَرِّض حياة الأشخاص أو التقنيين إلى الخطر، وعليه واجب حمايتهم، ومن الممكن أن يجرب المخرج حظه في بعض الحالات ويبادر بالتصوير في أماكن خطيرة؛ ولكن يمكن للتقنيين ألا يشاركوا المخرج وجهة نظره، بإمكان التقنيين ألا يكونوا من ذوي العزائم القوية، أو ملتزمين بالنضال الذي يتحلى به المخرج، إذن فعلى المخرج أن يتأكد من أن التقنيين مستعدون لركوب المخاطر من أجل تنفيذ بعض المشاهد، فليس من المقبول أن يقود المخرج فريقه إلى أماكن يمكن أن تُعَرِّض صحتهم أو سلامتهم إلى الخطر من دون سابق معرفة، وفي أحيان كثيرة يود التقنيون ألا يتخلفوا عن مثل هذه المواقع الخطرة؛ ولكن شرط أن يكونوا على سابق علم بمخطط المخرج.

يشعر المخرجون -وهم على حق- أن الوثائقي له رسالة نبيلة؛ لذلك فهم لا يعيرون الأخطار أية أهمية، ولا ينتابهم شعور أنهم مهددون؛ لذلك فالمخرج يذهب إلى أماكن نائية، ويتجول في جهات خطرة، أو في مدن لا يعرفها جيدًا، هذا يحدث كثيرًا، وفي أغلب الأحيان لا يشكل ذلك مشكلة؛ ولكن المخرج الحذر لابُدَّ أن يعتمد على أشخاص محليين لإرشاده وفريقه، وتقديم الاستشارة لهم عند الحاجة أثناء العمل، وإذا أُرسل المخرج إلى أماكن أجنبية فعليه أن ينسق مع شركات محلية مختصة لمرافقة فريق الإنتاج، وعلى المخرج أن يتحرى أن المرشد يشتغل في شركة أو مؤسسة معروفة ومسجلة؛ ففريق الإنتاج غالبًا ما يستعمل أدوات باهظة الثمن، ويحتفظون معهم ببعض المال، وهذا كله من شأنه أن يجلب لهم الاهتمام غير المرحب به.

يهمل الكثير من المخرجين -وهم في غمرة الإنتاج- أن يتحصلوا على الإذن المسبق من الناس لتصويرهم وتسجيلهم، هذا الخلل بإمكانه أن يُؤَدِّي إلى المساومة، وحتى إلى تتبعات قانونية؛ لأن الناس يغيرون آرائهم بعد التسجيل، ويتراجعون عن الإذن بالتصوير أو التسجيل، والفيلم الوثائقي يعتمد في مجمله على الناس؛ الكبار والصغار، الناضج ودون سن الرشد، والعاقل وغير الكفء عقليًا، وفي كل الأحوال لابُدَّ للمخرج أن يشرح للمشاركين ما هو بصدد فعله، والفكرة الأساسية للفيلم الوثائقي، وليس من المقبول أن يغالط المخرج المشاركين في العمل على الموضوع الأصلي، وفي الغالب فإن الناس يودون المساعدة بكل جهدهم، والبعض الآخر يودون الظهور لنرجسيتهم؛ ولكن لابُدَّ من أخذ إذن مكتوب منهم في عدم الممانعة في استعمال أصواتهم وصورهم، وفي حالة صغار السن أو عديمي الكفاءة العقلية فلابُدَّ من أخذ الأذن من الولي القانوني لهم.

وبما أن طبيعة الفيلم الوثائقي تختلف عن الفيلم الروائي، يظن بعض المخرجين أنه بإمكانهم أن يلتحقوا بعملهم غير مستعدين ذهنيًا؛ ولكن لسوء الحظ يعطي هذا التصرف الانطباع الخاطئ لكل من الممثلين الاجتماعيين والتقنيين بغياب الجدية، فإذا ما أعطى المخرج الانطباع بعدم الجدية في العمل فإن ذلك يقود حتمًا إلى عدم جدية الممثل الاجتماعي، يظن الكثير من المخرجين أن إنتاج الوثائقي هو عمل مرتجل، وأن الممثل الاجتماعي والمكان يملون أسلوب العمل، وهذا خطأ فادح؛

فعلى مخرج الوثائقي أن يكون مستعدًّا جيدًا تمامًا كما يكون مخرج الفيلم الروائي؛ يحدد مخرج الوثائقي بدقة تفاصيل العمل اليومي، وتفاصيل الأسئلة ومواقع الكاميرا؛ فلابُدَّ للمخرج أن يكون مطلعًا على مكان التصوير مسبقًا، ومن المستحسن أن يكون المصور -أيضًا- مطلعًا على المكان وإمكانيات التحرك بالكاميرا، ينتظر الجميع أن يكون المخرج مستعدًّا على الورق وفعليًّا، وأن يكون قد حدَّد الأشياء الواجب القيام بها أثناء التصوير.

العمل الوثائقي عمل شاق، ويمثل عبئًا ثقيلاً على كاهل المخرج، وإذا لم يتحلَّ المخرج بالصبر والمثابرة فبإمكانه أن يسبب الإحباط في نفوس أعضاء فريق الإنتاج، حتى لدى الممثلين الاجتماعيين؛ يمكن للمخرج في لحظة سهو أن يفسد كل شيء بكلمة أو تصرف مزاجي غير محسوب العواقب، وينفر الأشخاص الذين يعتمد عليهم في إنتاج الفيلم الوثائقي؛ لذا فعلى المخرج أن يكون هادئًا، وأن يتحلى بالصبر، وأن يجتهد ليرى الأمور من منظور الآخرين؛ ففي غالب الأحيان ليس لدى الممثلين الاجتماعيين أي خبرة مسبقة في المتطلبات النفسية للإنتاج؛ ولذلك ليس من العدل أن يتوقع المخرج منهم أن يتلاءموا بسرعة مع الضغوط، فعملية الإنتاج نشاط طويل، ويمكنه أن يحبط حتى أولئك الذين لهم خبرة؛ وهذا صحيح -أيضًا- في حالة التقنيين، فعادة ما يكون لديهم بعض الخبرة؛ ولكن ليس بالضرورة في الإنتاج الوثائقي، حتى إذا كانت لهم الخبرة في الإنتاج الوثائقي؛ فمن المجحف أن يترقب المخرج منهم التفهم الكامل لطريقة تفكيره أو نمط عمله؛ لذا فعلى المخرج أن يتحلَّى بالصبر، ويكون منفتحًا على الآخرين، وفي أثناء العمل يتعلم من المحيطين به بعض المهارات التقنية والشخصية.

يعرف المخرج المتمرس جيدًا أنه لا يجب أن يبدأ بالأسئلة الصعبة أثناء المقابلات؛ ولكن بعض المخرجين يتوجسون خيفة من رحلة الإنتاج الطويلة والمعاناة، ويودون أن يحصلوا على الأجوبة المهمة منذ البداية؛ خوفًا من أن يختفي الممثل الاجتماعي فجأة ويذهب إلى غير رجعة، هذا الخوف شرعي؛ ولكن بإمكان الأسئلة الصعبة أن تضع ضغطًا عاطفيًّا على الممثل الاجتماعي من أول وهلة، ويقرر أن يضع حدًّا لتعاونه؛ لأن المخرج انتقل إلى مجال صعب بسرعة مذهلة؛ يحتاج الممثل الاجتماعي إلى فترة تعارف سهلة حتى يثق بالمخرج وبدوافعه، يعتمد الإنتاج

الوثائقي على علاقة ثقة بين أفراده، وهذه العلاقة تحتاج إلى الوقت الكافي حتى تقوى؛ لذا فعلى المخرج أن يأخذ الوقت الكافي عبر الأسئلة البسيطة والمحايدة وغير الشخصية، فبعض الأسئلة الصعبة تذكر الممثل الاجتماعي بأحداث حزينة أو مؤلمة؛ لذلك سيقاوم أي اندفاع قوي منذ البداية؛ لذا على المخرج أن يكون لبقًا ومتفهمًا كي لا ينفر الممثل الاجتماعي.

وعلى المخرج البارع ألا يلح لاستطلاع أماكن لا يود الممثل الاجتماعي الكشف عنها لكافة الناس، ومثله مثل بقية الناس؛ فالممثل الاجتماعي هو مواطن ذو خصوصية يود أحيانًا حمايتها، وعلى المخرج احترام هذا الموقف والشعور، وليس للمخرج الحق في التفكير أنه على الممثل الاجتماعي أن يكشف كل شيء، وأنه يحجب معلومات مهمة للوثائقي؛ فإذا ما توقف الوثائقي على المعلومات الخاصة التي لا يحبذ الممثل الاجتماعي الكشف عنها، فالأفضل أن يتوقف المخرج عن مواصلة المشروع؛ ولكن المخرج الذكي لا يتوقف عند هذه المواقف المنتظرة من الممثل الاجتماعي، وعليه أن يجعل المادة ترشح من المواقف الأخرى، ومن قصاصات الأجوبة، والمادة البصرية المكملة.

يبدأ المخرج قليل التجربة بالتصوير متأخرًا، ويوقف الكاميرا مبكرًا؛ وبذلك يفوت عليه لحظات ثرية بالمعاني بعد أن يستوفي الممثل الاجتماعي الإجابة عن سؤال ما؛ ولكن هذه اللحظات المملوءة بالشك والتردد والضبابية معبرة أكثر من الأجوبة الروتينية، هذه اللحظات مهمة أيضًا؛ لأن أغلب المواقف العفوية أو ردود الفعل تقع قبل أن يأمر المخرج بالبدء في التصوير؛ لذا فمن الأحسن أن يتعود المخرج على بداية التصوير حتى قبل أن يجلس الممثل الاجتماعي للإجابة عن الأسئلة، وكذلك على المخرج أن يترك الكاميرا تصور بعد أن ينتهي من الأسئلة، ويتجنب أمر المصور بالتوقف عن التصوير، فيمكن للممثل الاجتماعي أن يُظهر ردود فعل معبرة، أو أكثر تعبيرًا في الآخر عندما يستوعب الموقف بإجمال، يكون المخرج المتمرس على وعي تام بهذه اللحظات، وبإمكانية وقوعها، وعادة ما يتحصل على مواقف عفوية وثرية من الممثل الاجتماعي.

ما بعد الإنتاج

يُبدي الكثير من المخرجين الإعجاب ببعض الأعمال التي يُشاهدونها؛ مثلهم مثل الكثير من المشاهدين العاديين؛ وهذا لا يعني أنه يسمح لهم -على الأقل أخلاقيًّا- أن ينقلوا الأفكار أو الأساليب الفنية إلى مشاريعهم، بطبيعة الحال يتأثر المخرجون ببعضهم البعض؛ ولكن لأبُدَّ لكل مخرج من السماح للمادة الخام التي يجمعها كي تملي الأسلوب المناسب والنسق أثناء المونتاج، وعليه ألا يقع في فخ استسهال الحلول الموجودة في الأفلام الأخرى؛ وهذا كثيرًا ما يحدث خاصة مع المخرجين المبتدئين؛ ويحدث -أيضًا- حتى مع ذوي الخبرة الطويلة، وهذا يدل على عدم الثقة في النفس أكثر منه على الخبرة المكتسبة عبر السنين، وعندما ينقل المخرج أسلوبًا عن مخرج آخر معروف، فإن الجميع سيلاحظ ذلك خاصة من ذوي الاختصاص؛ فأغلب المخرجين يتابعون باهتمام بالغ أعمال بعضهم البعض، وإذا ما اقتبس مخرج من زميله؛ فإن الجميع سيعرف ذلك، ويسبب له الإحراج الكبير، هناك طبعًا ما يسمى بالتناص بين الأعمال العريقة؛ فعلى المخرج أن يكون حذرًا أثناء الإشارة إلى أعمال أخرى خاصة من ناحية الأسلوب.

على المنتج أن يتحصل على التراخيص الضرورية قبل استعمال الأعمال الفنية المحمية بقوانين الملكية الفكرية، وعلى الرغم من أن أغلب الأفلام الوثائقية لا تُدِرُّ الكثير من المال؛ فإن هذا لا يعني أبدًا استعمال أعمال الآخرين من دون ترخيص؛ وهذه الأشياء تكاد تكون بديهية في الأفلام الروائية؛ ولكن ليست مفهومة بالدرجة الكافية في صناعة الفيلم الوثائقي، يشتهر الفيلم الوثائقي برسالته الاجتماعية الملتزمة، وهذا لا يعني أن الفنانين الآخرين كالموسيقيين يتبرعون بأعمالهم دون مقابل، ومهما يكون الأمر؛ فعلى المخرج أن يطلب الإذن في استعمال الأعمال الفنية من الآخرين، وفي كثير من الأحيان يتحصل مخرج الفيلم الوثائقي على الإذن دون مقابل، خاصة إذا تعاطف الفنان مع موضوع الوثائقي.

لا يجب على المخرج أن يسمح للآخرين بالتدخل في عمله وقراراته الفنية؛ فالعمل الوثائقي مسؤولية المشرفين عليه، خاصة المخرج، وهو يتحمل المسؤولية الفنية؛ ولكن في بعض الأحيان يظهر المخرج الكثير من طيبة القلب والصبر نحو الممثل الاجتماعي، الذي بدوره يقرأ موقف المخرج كموقف ضعف، وتساوره

نفسه للتدخل في عمله وفرض وجهة نظره؛ فيجب على المخرج ألا يشعر بالغضب، وعليه أن يتدارك الأمر بلباقة، فلا هو يخسر راحة باله، ولا هو يخسر الممثل الاجتماعي؛ وهذا يعني أن يفسر المخرج للعاملين معه بكل لباقة أنه الوحيد المخول لضبط نسق الوثائقي وكيفية تركيبه.

ومع ذلك فلا يجب على المخرج أن يتشبث كثيرًا بالمادة التي جمعها طوال مرحلة الإنتاج؛ من مواد مصورة وأصوات ومقابلات، فإذا ما لم تتناسب بعض المواد مع بعضها البعض على المخرج أن يتحلى بالشجاعة ويتخلى عنها، من المعروف أن المخرج يمكنه أن يقضي الأشهر الطوال أو حتى السنوات في جمع المادة الخام، ويمكن للمخرج كذلك أن يقضي ليالِيَ بيضاء يجري وراء إجراء مقابلة مهمة، أو لالتقاط لقطة في مكان غير مستريح، أو في ظروف صعبة، وبعد الانتهاء من الإنتاج من الممكن جدًّا للمخرج أن يتذكر كل لقطة والظروف التي اشتغل فيها، وهذا بطول عشرات الساعات من المادة الخام المسجلة؛ لذا فعندما يسلم المخرج المواد المصورة للمونتير فهو يسلم مجهود أشهر من المعاناة؛ ومن الطبيعي أن يشعر المخرج بالتعلق الشديد بعمله، وبكل ثانية وصورة، ولا يقبل أن يرى بعض مجهوده يودع سلة المهملات بكل تجرد وبرود.

وعلى الرغم من ذلك فعلى المخرج أن يتجنب قدر الإمكان التدخل في عمل المونتير في كل خطوة يقوم بها، وأن يحاول أن يكون منفتحًا على الأفكار الجديدة؛ فالمونتير هو شخص مبدع مثله مثل المخرج، ودوره مهم للغاية في عملية تكثيف المادة الخام، والبناء الدرامي للوثائقي؛ فعلى المخرج أن يعي أن إنتاج الوثائقي عملية تعاونية، ولا يجوز له أن يتدخل بشدة في عمل المونتير؛ وفي الواقع؛ من الأفضل أن يسلم المخرج المادة الخام للمونتير مع بعض التوجيهات ويتركه وشأنه؛ لعله يكتشف وجهة نظر جديدة لم تكن واضحة المعالم؛ ومع ذلك فالكثير من المخرجين يفضلون أن يقوموا بالمونتاج بأنفسهم؛ وهذا طبعًا ممكن؛ ولكن من شأنه أن يقلص فرصة المادة الخام في إبراز حلول لم تُختبر بعدُ.

هناك الكثير من التشديد على الإعداد الجيد أثناء فترة ما قبل الإنتاج؛ لهذا فإن الكثير من المهنيين في ميدان الوثائقي يتشبثون بالسيناريو المعد مسبقًا، ولا يبدون أي استعداد للتخلي عن جزء منه؛ وذلك إذا ما طرأت بعض المستجدات؛ فمن

المحبذ أن يتحرَّر المخرج قليلاً ويغيِّر رأيه حسب ما تمليه المادة المصورة والمسجلة، والمعروف أن المخرج يعمل اعتمادًا على السيناريو، الذي استغرق أشهرًا من الإعداد والكتابة وإعادة الكتابة؛ وهذا العمل يمكنه أن يقود المخرج للاعتقاد أنه لا يمكنه التخلي عن أي جزء من السيناريو الذي تم اختباره، ولا يمكن للمونتير أن يغيره. صحيح أنه لأبُدَّ من وجود مخطط في شكل سيناريو قبل البدء في الإنتاج؛ ولكن مع مرور الوقت لأبُدَّ للمخرج أن يتحرر قليلاً مما أعده قبل فترة الإنتاج، وصحيح أن المونتير يلتحق بالعمل الإبداعي متأخرًا نسبيًّا؛ وذلك بعد أن أمضى المخرج الكثير من الوقت مع الأفكار نفسها والأساليب ذاتها؛ ولكن هذا الزمن الذي يمضيه المخرج مع المشروع بإمكانه أن يكون نعمة كما يمكنه أن يكون نقمة؛ خاصة إذا أظهر المخرج بعض التصلب في التعاطي مع معالجة المادة الخام.

في صناعة الأفلام الوثائقية نسمع كثيرًا الحكمة: "استعرض، لا تتحدث". وهذه الحكمة هي في الواقع مبتذلة؛ ولكنها تبقى ذات تأثير قوي، ليس هناك سبب وجيه للاعتقاد أن الوثائقي هو بطريقة ما أقل قدرة على التعبير البصري، أو البناء الدرامي من الفيلم الروائي؛ على الفيلم الوثائقي أن يستعمل كل الوسائل المتاحة للإقناع من ناحية المؤثرات الصوتية والبصرية والدرامية، وبطبيعة الحال فالفيلم الوثائقي مقيد أكثر من الفيلم الروائي من ناحية التلاعب بالمادة الخام؛ وعلى الرغم من ذلك بإمكان الوثائقي استعمال الترسانة البصرية المتاحة لإيصال رسالته؛ فإذا ما كان الوثائقي قادرًا على التعبير بطريقة بصرية جميلة على العواطف؛ فلا داعي للإكراه عبر التعليق المتسلط.

ولكن إذا ما كان لأبُدَّ من التعليق الصوتي؛ فعلى النص أن يقدم الحقائق، ويتخلى عن اللغة المنمقة؛ سواء المناضلة منها أم الملتزمة بقضية ما، يظن بعض المخرجين أن اللغة المستعملة في التعليق الصوتي لأبُدَّ أن تكون شاعرية وعاطفية وغير محايدة؛ ولكن على العكس تمامًا، فليس هناك من طريقة لنزع الثقة على الوثائقي أكثر من استعمال لغة عاطفية فضفاضة، ومنمقة بالكثير من الوصف والمقارنات البطولية؛ ولحسن الحظ كل هذا ليس ضروريًّا إذا كان الفيلم مبنيًّا بطريقة صحيحة وعقلانية؛ فاللغة المستعملة في التعليق الصوتي -إذا ما تم استعماله- يجب أن تبقى مباشرة وصارمة وبسيطة، خالية من كل أشكال المبالغة والزخرفة.

المخرج صاحب التجربة في ميدان الفيلم الوثائقي لا يترك التعليق الصوتي يردد ما هو جلي في الصورة؛ وزيادة على ذلك، فلا يمكن للتعليق الصوتي أن يعبر عن كل شيء؛ لأن المشاهد يعرف كيف يصل النقاط ببعضها البعض، يظن الكثير من المخرجين أصحاب التجربة المحدودة أنه لأبُدَّ لهم من تفسير كل شاردة وواردة؛ خوفًا من أن تفلت بعض الحقائق المهمة عن المشاهد؛ ولكن عدم إدراك بعض الحقائق ربما يكون أكثر قبولاً من أن يعتبر المشاهد الفيلم ثرثارًا ومملاً؛ ومع التجربة والاطلاع على أعمال الآخرين يتعلم المخرج كيف يوازن بين الجمالية والوضوح، حتى أثناء البدايات المتعثرة للمخرج فهو بكل تأكيد يلاحظ أن الأفلام تحذف كثيرًا من الجزئيات وتغفلها، وتعوّل على المشاهد لربط المقاطع بعضها ببعض؛ فالأفلام تعتمد كثيرًا على المشاهد لملء الفراغات والفجوات، والخروج في الأخير بنظرة شاملة ومتكاملة.

خاتمة

في الختام لأبُدَّ من القول: إن مخرج الفيلم الوثائقي له مسؤولية؛ ليس فقط في استطلاع الموضوع بطريقة عميقة؛ ولكن -أيضًا- لتجنب الكثير من العوائق أثناء مراحل الكتابة والإنتاج والمونتاج، هناك الكثير من السلوكيات التي يجب تفاديها، والغريب أن الكثير من المخرجين المتمرسين يقعون في أخطاء المبتدئين نفسها؛ لأنهم يؤمنون إيمانًا راسخًا برسالة الوثائقي ودوره؛ ولكن تفادي الأخطاء لا يلوث الرسالة النبيلة للفيلم الوثائقي؛ بل على العكس من ذلك؛ فهو يرسخ ثقافة النظام والعقلانية والانضباط، الانتباه إلى بعض التصرفات بإمكانه المساعدة على إتمام العمل الوثائقي بأقل التكاليف وبعيدًا عن الإشكاليات القانونية والإجرائية، ولأبُدَّ للمخرج أن يهتم ببعض الجزئيات ويتفادى أخرى دون اختصار؛ لأن تجاهلها ربما يكلف أكثر وليس أقل في الأجل المنظور.

الباب الثالث

تجارب وثائقية

علي بدر خان:
حوار النَّظرية والتطبيق

حاوره: حسن مرزوقي

يقدم المخرج المصري بدر خان في هذا الحوار رؤيته لعدد من الإشكاليات النظرية والتطبيقية حول إنتاج الفيلم الوثائقي؛ انطلاقًا من تجاربه التي تحتل نصيبًا مرموقًا في تاريخ السينما المصرية والعربية؛ إضافة إلى مهمته كأستاذ لتدريس السينما، وتعتبر إجاباته وثيقة مهمة جدًّا لمخرج له باع في السينما، وستكون مفيدة لمن يريد استلهام بعض عناصرها الفنية والإنسانية.

س: سأبدأ هذا الحوار بسؤال فلسفي: الكثير من الناس يعتقدون أن الفيلم الوثائقي يقول الحقيقة، فهل فعلاً الوثائقي يقول الحقيقة؟

هناك نوع من الوثائقي اسمه سينما الحقيقة، وهو يقوم على تصوير الحدث عبر كاميرا مخفية، والناس الذين يتم تصويرهم لا يعرفون أنهم يُصوَّرون، وهذه نوعية خاصة من الفيلم التسجيلي؛ لكن حتى هذا الفيلم التسجيلي لابُدَّ أن تكون له وجهة نظر يمكن البرهنة عليها؛ لأنه بعد القيام بالأبحاث وتجميع المادة ومقابلة الناس تتشكل وجهة النظر، وعند تنفيذ الفيلم ومع بداية كتابة السيناريو يتم اختيار المادة المتوفرة، التي تدلل على وجهة النظر تلك؛ التي تشكَّلت واقتنعنا بها بعد البحث، الذي حدَّد رؤية معينة نريد أن يستوعبها الجمهور وتؤثر فيه؛ وبناء عليها يتخذ موقفًا ما، وهذا الموقف أنا الذي حددته مسبقًا.

س: إذا أرَّخنا لفترة 60 سنة من الفيلم الوثـــائقي في العـــالم العربـــــي، سنجد أنه حتى بعد سبعينيات القرن الماضي كل الوثائقيـــات كانـــت مرتبطـــة بزعيم الدولة؛ فكانت تقول الحقيقة التي كانـــت الدولـــة تريـــدها أن تُقـــال، ثم جاءت التجارب الفردية الحرة التي كانت على ياســـر الدولـــة، فصـــارت تطرح مواضيع أخرى كالسجون وغيرها، وفي هذا الإطار خاصة يأتي السؤال: أين تكمن قوة إبداع الوثائقي؛ هـــل في الموضـــوع، أم في الرؤيـــة الجماليـــة الفنية؟

سأتكلم عن قناعاتي الخاصة، أنا أرى أن الفيلم التسجيلي ليس مجرَّد تســـجيل للأشياء؛ بل هو تسجيل للأشياء باختيار، وهذا الاختيار يبدأ بجمع المادة، وإعـــداد اللقاءات، ثم وضع الفكرة الأساسية، ثم النظر في تلك المادة وتحديد العناصر الـــتي ستحقق تلك الرؤية، أما بقية المادة فلا ألتزم بها، بعد ذلك أصـــوغ تلـــك المـــادة المختارة ضمن معالجة يجب أن تحقق أمرين: تحقيق الفكرة الأساسية للفيلم، وإثـــارة اهتمام المشاهد؛ حتى تتركه متابعًا ومهتمًا بالموضوع، فتصل الرسالة إليه بشـــكل سهل وجميل.

س: هل تقصد أنك تصوغها في جملة سينمائية؟

نعم هي صياغة بلغة سينمائية تبدأ من أول الكتابة؛ لكن هناك من يقول: إنه عند تحديد موضوع الفيلم يمكن البدء في التصوير كلما سنحت الفرصة، ثم يقـــوم المونتاج بالباقي. وهذه نظرية طبقها السينمائي الإنجليزي ألفريد هيتشكوك مـــثلاً، لكني شخصيًّا أستغرب هذه الفكرة؛ فهي مثل الموسيقي الذي يُريد تأليف قطعـــة موسيقية من خلال فرقة تعزف الموسيقى، أنا أرى أنه يجب البحث عن الفكرة، ثم تحديد مكوناتها، ثم البحث عن عناصر الجذب فيها، علمًا أن عناصر الجذب تعتمد على الدراما وعلى الصراع؛ ولأننا أمام أحداث واقعية لا خيالية؛ فإنه يجب البحث في تلك الأحداث عن الواقع الذي يصوِّر الصراع أو الدراما، والصراع موجود في كل شيء؛ فحتى صياد السمك يعيش صراعًا من أجل صيد السمك لإعالة أسرته، فإذا لم يصطد سمكًا سيجوع، وهذا خط للصراع.

س: هناك مصطلح في علم الاجتماع المعاصر يسمى: "الخيال الاجتماعي". وهو يعني أن الجماعات البشرية تصنع خيالها الخاص بها؛ ولكنها تعتبره واقعًا معيشًا؛ وهذا يتطابق مع مفهوم الدراما أو الصراع، الذي يحوِّل الخيال واقعًا، فما هو رأيك؟

الصراع يمكن تصوره في كل شيء؛ ففي حالة شخص مريض بمرض الرعاش مثلاً يحاول هذا الشخص شرب كأس من الماء؛ لذلك فإن يده سترتجف وهي تحاول الإمساك بالكأس أو شرب الماء؛ لكنه قد يفشل، وقد يريق الماء من الكأس وهذا صراع؛ أنا في أفلامي لا أؤلف قصص صراع؛ لكنني أبحث فيها عن حكاية الشرير والطيب؛ أي عن الصراع تحديدًا، وكما أن هناك صراع الإنسان هناك – أيضًا- صراع الحيوان والطبيعة عمومًا؛ فهناك أفلام تسجيلية عن الحيوانات التي يسيء أصحابها معاملتها، أو يحملها أكثر من طاقتها، أو يقلل من أكلها، أو يضربها.

س: ربما هذا هو ما يميزك يا أستاذ علي بدرخان عن غيرك؛ وهو أنك بدأت بالفيلم الروائي، ثم انتقلت إلى الفيلم الوثائقي؛ لأن الفكرة نفسها التي تحدثت فيها تنطبق على الروائي؛ فما هو ردكم على هذا الرأي؟

الفيلم الروائي فيه حرية أكثر، وفيه خيال أكبر، وأستطيع اختراع أو تأليف موقف ما من دون "محاسبة".

س: لكنك إذا أردت اليوم التأريخ لحسني مبارك أو زين العابدين بن علي -مثلاً- فإنه لا يمكنك أن تخرج عن عناصر التاريخ والجغرافيا الحقيقية التي عاشاها؟

هذا صحيح؛ لكن يمكن أن تكون لي وجهة نظر بشأنهما، وفي إحدى المرات كنت في حوار تليفزيوني وسُئلت عن حسني مبارك، وهذا بعد الثورة المصرية، فقلت: إن (مبارك) كان ضحية. فسألني المذيع: كيف ذلك؟ فقلت له: إنه ضحية الناس الذين كانوا يحيطون به؛ مثل زوجته وأولاده فهم كانت لهم تطلعاتهم، وهو رجل تقدم به السن فلم يقدر عليهم، وهذا الموقف يمكن أن يكون رؤية درامية.

س: لكن هذا الموقف قد يضر بك سياسيًّا؟

هذا رأي افتراضي قلته، ويمكن أن تكون هناك مواقف افتراضية كثيرة تجاهه؛ مثل: إنه كان شابًّا واعدًا وقائدًا عسكريًّا ممتازًا شارك في حرب 1973، وكان أحد عناصر النصر، وفي بداية حياته كرئيس كان واعدًا، ثم بدأت عملية احتوائه من قبل رجال الأعمال، الذين لهم تطلعاتهم، ثم كبر هو في السن، ولم يعد قادرًا على المقاومة، وقد وقع في خطأ كبير؛ لأنه لم يقل: "يكفي". ويتنحى عن السلطة، وهذه كلها عناصر درامية.

س: في فيلمك "الكرنك" هناك جانب وثائقي ظاهر؛ فهو تقريبًا يؤرخ لعصره، وفيه "روح التوثيق"؛ فكيف تقيم هذا التمييز بين الوثائقي والروائي في هذا العمل مثلاً؟

نحن نتحدث عن التسجيلي والروائي وكأن بينهما فوارق كبيرة، وهذا غير حقيقي؛ فالفيلم التسجيلي يتكلم عن الوضع السياسي أو وجهة نظر سياسية مثلاً، والفيلم الروائي كذلك، والفيلم التسجيلي يمكن أن يكون دعائيًّا، والفيلم الروائي كذلك، والفيلم التسجيلي يمكن أو يكون تجاريًّا مثل الفيلم الروائي.

س: ولكن هذا ينطبق على أشياء أخرى كثيرة؛ مثل: القصيدة الشعرية، أو الرواية، أما أنت كمخرج فستعالج قضية ما، فلماذا تفضل طرحها من خلال الفيلم الروائي أو الوثائقي؟ وعلى أي أساس تختار أحدهما؟

سأجيب بحكاية: أخرجتُ سابقًا فيلمًا تسجيليًّا قصيرًا اسمه: "عم عباس المخترع"، وهو يروي قصة حقيقية عن رجل ميكانيكي كبير في السن ومريض، قابلته في مقهى، وكان يعاني من شلل نصفي، وقد كان يسمى: "عم عباس المخترع"، وهو فعلاً اخترع الفرملة الثالثة في سيارات الفولفو؛ لكن اختراعه سُرق منه، وهذا الرجل المريض يحصل على راتب تقاعدي يبلغ 75 جنيهًا مصريًّا، ودواؤه يكلفه المبلغ ذاته تقريبًا، ومرضه يتطلب منه غذاءً جيدًا، هذه الحكاية يمكن أن تكون فيلما روائيًّا؛ فهي مأساة رجل كان رياضيًّا، ومن حبه للميكانيكا والدراجات عمل في مشروع السد العالي، فوجد أن الشاحنات التي تحمل الحجارة

كانت تنقلب أحيانًا وهي تفرغ حمولتها، فاخترع شيئًا يمنعها من الانقلاب، وبعد ذلك اخترع الفرامل الجديدة، وقد وعدته الشركة التي كان يعمل معها بتسجيل اختراعه بعد أن قدمه إلى الجامعة، ثم قدمته الشركة بعد ذلك لمؤسسة فرنسية عالمية ودفعت تكاليف تسجيله؛ ولكن بعد فترة سمع وكيل شركة فولفو في مصر بالاختراع، وعرض عليه مبلغًا مقابل الحصول عليه، فطمع في المال وباع له الاختراع قبل أن تنهي الشركة التي يعمل بها جميع إجراءات تسجيل اختراعه عالميًّا؛ مما حرمه من العائد عليه، وكل ذلك مقابل مبلغ مالي زهيد (حوالي 7 آلاف جنيه مصري).

وبعد ندم الرجل على ما فعل جلس في مقهى حزينًا، فاجتمع حوله أصدقاؤه، وجمعوا له مبلغًا ماليًّا لإتمام تسجيل اختراعه، ودفع غرامات مستحقة عليه، وبعد ذلك بفترة جاءه صديق بدليل إرشادي لسيارة جديدة، ولما فتحه وجد رسمًا لاختراعه عن الفرامل، وفيه دعاية تسويقية لذلك الاختراع الجديد الذي يقول: إن هذه السيارة أصبحت تساوي ثقلها ذهبًا بسبب نسبة الأمان العالية فيها ضد الحوادث، فخرج إلى الشارع جريًا كالمجنون، ونظر تحت سيارة فولفو جديدة فوجد اختراعه الجديد عن الفرامل فأصيب بالشلل، ثم بعد ذلك لجأ للنائب الذي يمثل حيه في مجلس الشعب المصري؛ فاعتذر عن المساعدة قائلاً له: إن هذه الشركات عالمية وعملاقة والصراع معها يعني صراعًا دوليًّا.

المهم من كل ما سبق أن موضوعًا مثل هذا، وحتى يكون فيلمًا روائيًّا لن يكون له أي تأثير على الرغم من أنه وقائع غير خيالية؛ لكني اخترت التسجيلي، وكنت أسجل مع ذلك الشخص دون أن أقول له عن موضوع الفيلم، كما زرت الجامعة وتحدثت مع الأساتذة عن اختراعه، وذكروا لي أن مندوب شركة فولفو زارهم وشاهد الرسم التفصيلي للاختراع، ثم بعد ذلك صورت الوقائع الحقيقية مع الأشخاص الحقيقيين الذين عاشوها، كما وثقت كل تلك الأحداث والوقائع بالوثائق والشهادات؛ حتى لا يقاضيني أحد لسبب ما؛ ولهذا فإنه لو اخترت الفيلم الروائي لضاعت كل تلك الحقائق، وفقدت القضية مشروعيتها.

س: لو تتحدث لي عن وضعية عكسية؛ أي عن قضية ما حقيقية وواقعية جاءت في فيلم وثائقي، وكان من الأفضل أن تكون فيلمًا روائيًّا؟

سأعطيك مثالاً عن ربيع الثورات العربية، مع احترامي لكل ما تم تسجيله من أفلام لبعض وقائع الثورة؛ فإني أرى أن الأفضل هو إنتاج فيلم روائي عن الثورة من خلال استغلال تلك التسجيلات؛ وذلك لتهيئة الناس لمرحلة البناء والإصلاح؛ وهذا دوري والتزامي تجاه المجتمع؛ أنا عندما أريد إنتاج فيلم يحفز الناس على أن يكون سلوكهم إيجابيًّا ومنتجًا قد لا أجد من أسجل معه هذا الأمر؛ لذلك سأحتاج لقصة تبلِّغ هذه الفكرة، وتستوحي من الشخصيات التي برزت في الثورة نماذج روائية لصياغة أحداث الفيلم، وأنا أعتبر أن إدخال الثورة في "جملة مفيدة" ترد ضمن مجموعة تسجيلات للأحداث هو استغلال لهذه الثورة، وليس خدمة لأهدافها؛ لكن في ظروف سياسية واجتماعية مثل التي نعيشها يصبح هذا العمل؛ أي تسجيل واقع الثورة، أمرًا مباحًا ومطلوبًا.

س: هل استطاع بعض المخرجين أن يستخرجوا لنا من أفلامهم جمالية الثورة؛ فالثورة تعني المشاكل والعنف والصراع والدماء؛ لكن فيها شيء جميل، فما بقي من الثورة الفرنسية والثورة البلشيفية هو فن جميل وفكر أجمل، فهل السينمائي العربي قادر على أن يصوغ هذه الجمالية أم لا؟

الفيلم التسجيلي يحتاج إلى الوثائق والدراسات واللقاءات والتسجيلات ليصبح فيلمًا؛ لكن بعد وقت كافٍ وبعد بلورة كل ذلك العمل البحثي ستكون هناك فرصة لإنتاج ما يعبر حقيقة عن الثورة، وليس مجرد صور المتظاهرين، وقنابل الغاز، والضرب بالعصي.. وغير ذلك، وهو ما قام به -للأسف- كل طلبتي؛ سأقول لك شيئًا: خلال أيام الثورة كنت مريضًا في المستشفى بسبب مشاكل في المرارة، ولأني كنت مقتنعًا أن الفنان يجب أن يشارك الناس ثورتهم في الشارع؛ فقد اتصلت بطلبتي وطلبت منهم النزول إلى ساحة التحرير؛ لأن الفنان يعبر عن المجتمع الذي كان يوجد آنذاك في التحرير، وقد ذهب أغلبهن إلى ساحة التحرير، وسجلوا هناك أفلامًا؛ ولهذا أغلب الأفلام التي أُنجزت سنة 2011 كانت عن الثورة، وفيها تنوع؛

فهناك من سجل في المستشفى الميداني، وهناك من سجل مع فناني الخط أو الغرافيك، وهناك من سجل أغاني الثورة.

س: هناك من يقول: إن من مشاكل الوثائقي العربي أنه لا توجد لدينا معاهد متخصصة في تدريس الفيلم الوثائقي؛ فما رأيك؟

الفيلم الوثائقي هو أولاً "فيلم"؛ والسينمائي عليه تعلُّم تقنيات الفيلم في فروعها المختلفة، والاطلاع على النظريات وامتلاك الموهبة اللازمة لذلك؛ وهي متفاوتة بين الناس، ويمكن تنميتها بالتجربة والمشاركة والمتابعة والاستزادة.

س: لكن هناك أشياء تقنية خاصة يجب تعلمها في الفيلم الوثائقي، وفي المونتاج مثلاً؛ فهل هناك أشياء خاصة يجب تعلمها لإنتاج الفيلم الوثائقي؟

لا ليست هناك خصوصية في هذا الموضوع؛ في الفيلم التسجيلي هناك ثلاثة أنواع؛ أولاً: المشاهد، التي فيها تتابع في الحدث أو الحركة، ويتم تسجيلها في ثلاث أو أربع لقطات. وثانيًا: التجميع، وهو تصوير للقطات مجمعة عن الفقر -مثلاً- ليس فيها تتابع؛ بل هي منفصلة، ثم يتم تركيب المشهد من عدة زوايا، (منخفضة، عالية، منظر عام لأكوام الزبالة، تفاصيل صغيرة لبركة مياه في الشارع، فأر ميت...). وهذه المشاهد لا علاقة لها ببعضها؛ لكن تجميعها يجعلها تقول جملة سينمائية واحدة، أو فكرة، أو حكاية واحدة، ويمكن استخدام الأسلوبين مع بعض دون فصل بينهما، أما الشكل الثالث من الأفلام: فهو الذي يعتمد على مادة مسجلة سابقًا أو أرشيفية، وبدراستها يمكن استخراج الفكرة المطلوبة منها، واستغلال المادة التي تخدم الفكرة فيها، ويتشكل بذلك الفيلم، ويكون الدور الحقيقي فيه هو التعليق على تلك المادة الفيلمية، ليس بالشرح فحسب؛ بل عبر إضافة الموسيقى والمقابلات، وكل عناصر الدراما التي تمثل الإطار الفني الحامل للإبداع.

س: أقصد بالخصوصية حين القيام بالمونتاج فإنك دائمًا تستحضر القضية التي تريد إيصالها للمشاهد؟

سأحدثك عن العلاقة بين السيناريو والإخراج والمونتاج؛ هذه العلاقة لا تنفصل، فأنا أكتب وفي ذهني "التكنيك" أو التقنية التي ستتشكل بها الأحداث، وخلال تنفيذ السيناريو أبحث في ذهني عن الانسجام والسلاسة في القطع والانتقال من لقطة إلى أخرى؛ فالسيناريو يمهد للإخراج، والإخراج يمهد للمونتاج، والذي يكتب السيناريو يجب أن يفهم معنى المونتاج، وفي مركز بدرخان للثقافة والفنون - الذي أشرف عليه- أقدم دورات ليست فيها تخصصات؛ لأن المشاركين فيها يتعلمون التصوير والمونتاج والإخراج مع بعض، ثم يتعلمون بعد ذلك السيناريو والإخراج والمونتاج، ثم ينجز كل متدرب مشروعًا ينفذ فيه تلك المهارات الثلاث معًا. أنا عندما أريد إنجاز فيلم لا أنزل للتصوير مباشرة؛ بل يجب أن أكتب سيناريو قبل ذلك، وهو سيناريو للمعالجة الأولية، وسيناريو تنفيذي فيه مشاهد تقريبية ومضمون اللقاءات والأسئلة، كما يتضمن شكل اللقطات التي سيتم تصويرها، ومن المهم -أيضًا- أن يشاهد المعلق في الفيلم اللقطة قبل التعليق عليها ليتوافق كلامه معها. ومن الأشياء الأساسية -أيضًا- في الفن السينمائي وفي كل فن موضوع الوضوح والبساطة، والفن السينمائي يقوم -أيضًا- على التكثيف والاختزال في الوقت والمكان (وهو المعروف بالزمن السينمائي)، والكتابة السينمائية تترك مساحة للارتجال لكن هذه المساحة تكون بعد تغطية الأساسيات في الفيلم.

س: لندخل الآن مجال النقد السينمائي: هل هناك خصوصية لفهم أو قراءة أو نقد الفيلم الوثائقي تختلف عن الفيلم الروائي؟

سأتحدث عن النقد في السينما عمومًا: النقد في السينما يتمحور حول الموضوع؛ لكن الموضوع جزء من الفيلم؛ فالفيلم فيه الممثلون والتصوير والصوت والمونتاج والموسيقى؛ وهي عناصر كثيرة جدًّا لا يمكن اختصارها في الفكرة فقط، الفكرة مهمة طبعًا؛ لكن كيفية تناولها مهمة أيضًا، فصياغتها بشكل واضح ومؤثر أمر له أهميته، وما ألومه على النقد أنه لا يرى مجهود بقية المبدعين في الفيلم، ويكتفي بالفكرة؛ فالتصوير في أماكن جميلة وباهرة، ومن خلال زوايا معبرة مهم

جدًّا في كل أنواع الأفلام، كما أن التصوير فيه توزيع للإضاءة، وهي تعبر عن الأحاسيس والمشاعر والمزاج العام، وليست مجرد مشاهد، والمونتاج يجب أن يكون سلسًا.

س: هل يمكن لك كمخرج أن تكون ناقدًا؟

سأجيبك بطريقة مختلفة.. أنا أدرِّس طلبتي في المعهد منذ السنة الأولى بالطريقة التالية: أعرض عليهم فيلمًا، ثم أطلب رأيهم في الفيلم، فيتحدثون فقط عن العيوب، من السهل ملاحظة العيوب؛ لكن ليس من السهل ملاحظة الأشياء الجميلة التي نشاهدها في الفيلم، لهذا فأنا أعلم طلبتي أن النقد الجيد يبدأ بالحديث عما يعجبنا، يعني أن نحسن مشاهدة ما يعجبنا أولاً، ثم نتكلم بعد ذلك عن العيوب؛ ومن الأشياء التي أعلمها في السينما لطلبتي أني أجعلهم يشاهدون نماذج ممتازة من الأفلام التسجيلية لمرات عديدة، حتى ينتهي التأثير الأولي لتلك الأشياء الجميلة في أنفسهم؛ لأنهم بعد ذلك يبدؤون في النظر إلى الفيلم بدقة، ويخرجون من الانطباع إلى التعقل والتمييز.

س: هل أنت مستبشر بالأجيال القادمة في السينما المصرية خاصة من طلبتك؟

هناك شباب متميزون؛ مثل شريف عرفة، وخالد يوسف، وإبراهيم بطوط، ومحمد ياسين، وأسامة فوزي، ومروان حامد، وأحمد نادر، وخالد مرعي، وهناك -أيضًا- شباب متميز في التصوير والمونتاج؛ لكن المشكلة ما زالت في الإنتاج؛ فالبعض لهم كفاءة عالية لكن المنتجين يحشرونهم في زوايا تضطرهم إلى العمل من أجل العيش، وهنا فإن ظروف الإنتاج تؤثر في محاولات تجويد الأفلام والإبداع والتفكير في المواضيع الجديدة.

س: وفي هذا الإطار وبعد الثورة المصرية هل ستقع ثورة في السينما أم ستظل الثورة سياسية فقط؟

قبل الثورة كانت هناك ثورة على شكل الإنتاج الموجود، ومحاولات لكسر احتكار الشركات الكبيرة والمنتجين الكبار، وقد كانت هناك محاولة لبعث سينما "مختلفة" مستقلة فكريًّا وإنتاجيًّا.

س: وهناك تمويل لهذه الأفلام جاء حتى من المغرب، فهل هذا صحيح؟

التمويل ليس مشكلة؛ فهناك من يقوم بتجارب سينمائية تعاونية، ويحصل كل من الفنيين والممثلين وغيرهم على مستحقاقم بعد عرض الفيلم؛ وذلك لتخفيف الضغوط الإنتاجية عليهم، وأنا أتمنى أن ينمو هذا النموذج ويكبر، وقد طرحت في لجنة السينما أن توجد الدولة صيغة لدعم هذه السينما المختلفة، ففي الماضي كانت هناك مؤسسة للإنتاج السينمائي، وكان هناك دعم للسينما من قبل الدولة، وظهرت آنذاك أهم الأعمال السينمائية المصرية، والآن الظروف الاقتصادية للبلد صعبة؛ لكن يمكننا أن نساعد وأن ندفع هذا الشباب ليحقق حلمه في سينما مختلفة وجديدة.

س: سؤال سياسي: ما موقفكم من الثورة في مصر؟

نحن قمنا بثورة على نظام فاسد، وعلى إجراءات كانت تتسبب في ضغوط على المواطنين، وعلى القهر والظلم، وكنا رافضين لأدائه، ولكل "الأشكال" التي كانت موجودة معه، ولن يكون نافعًا لنا أن يأتي أحد ليرجع لنا تلك "الأشكال"؛ لا من الإخوان المسلمين ولا من "العفاريت الزرق"، هناك حاجة للتغيير، وإذا لم يقم به الإخوان فلن يكونوا موجودين في المستقبل.

س: هل تعتبر أنه يمكن التواصل مع خط سياسي أو حزب حاكم (الإخوان في مصر) على الرغم من أن عنده مشكلاً أساسيًّا مع الصورة نفسها أيديولوجيًّا وفكريًّا، ويطالب بوجود سينما "نظيفة" حسب مفهومه "للنظافة"؟

لا ليس صحيحًا؛ وهذا الأمر قيل قديمًا وقبل أن يظهر الإخوان أصلاً، كما أنه يقال -أيضًا- من بعض المنتجين الحاليين، وأنا لا أفهم معنى سينما "نظيفة"؟ هل يعني أنها مغسولة بمواد التنظيف؟ (يضحك)، هذا يعني وضع حدود للفكر، وهذا لا يفيد الفن تمامًا، حتى لو طُبق هذا الخيار ستُصور الأفلام رغمًا عن ذلك، كما أنه يتم الآن إنتاج الأفلام، ولا يمكن لأحد إيقافها؛ لأن الفضاء مفتوح عبر الأقمار الصناعية، وهناك وسائل التواصل الاجتماعي -مثل اليوتيوب والفيسبوك.. وغيرهما- تساهم في نشرها، هذا التصور متخلف جدًّا، ولا أعتقد أن الإخوان

متخلفين إلى هذه الدرجة؛ ففي أيام حسن البنا كانت لهم فرقة مسرحية يمثلون فيها مسرحيات، وكانوا يصدرون الكتب، ويكتبون الشعر؛ لكن الناس لا يعرفون هذا الأمر، لقد بقينا من أيام جمال عبد الناصر وتحديدًا بعد حادثة المنشية نعتبر أن الإخوان هم الشيطان الرجيم، وبقي ذلك مؤسسًا في عقولنا، لقد كان هناك تأثير سلبي على الإخوان الجدد بسبب هذا الموقف منهم؛ لذلك عندما وجدوا أنهم يعانون من الاضطهاد جاء التشدد منهم ردة فعل للدفاع عن أنفسهم.

س: هل لك تخوف مما يحدث الآن؟

لا ليست لي تخوفات؛ لأني أستطيع قول ما أريد وفي أيِّ وقت، كما أنني لست جديدًا في السينما.

فيلم: "كما قال الشاعر"

تجربة شخصية

نصري حجاج

كما في كل إبداع فني فإن الفيلم الوثائقي محاولة إنسانية للتعبير عن الواقـــع، الذي يُحَرِّك فينا المشاعر الإنسانية بمختلف تنوعاتها مـــن الحـــب والألم والفـــرح والرفض، والتوق نحو كل ما هو جميل وعادل في طموح النفس الإنسانية؛ ولكـــن محاولة التعبير هذه ما هي إلا صورة لما تحتوي روحنا مـــن تـــراث مـــن المشـــاعر المتراكمة، التي تشكل شخصيتنا؛ مضافًا إليها ثقافتنا ومعرفتنا بأنفسنا، وبما يـــدور حولنا من حراك إنساني جميل وبشع في الوقت نفسه.

جئت إلى عالم السينما الوثائقية من علاقتي بالكتابة الشعرية والقصة القصـــيرة والعمل الصحافي، وكانت حادثة مهمة عشتها في لندن قبل أكثر من ثلاثين عامًـــا أثرت فيَّ ونمَّت رغبتي في صناعة الأفلام الوثائقية.

قابلت عام 1981 في لندن المخرج الكوبـــي الكبير سنتياغو ألفاريز بعـــد أن شاهدت مجموعة كبيرة من أفلامه الوثائقية، ضمن برنامج خاص بـــه في مســـرح الفيلم الوطني في لندن، كان ألفاريز مؤسس السينما الكوبية، وهو الذي صنع أول فيلم في تاريخ الثورة الكوبية؛ حين نـــزل الثوار ومن ضمنهم تشي غيفارا وفيديل كاسترو إلى شواطئ غرانما، وبدأ انهيار نظام باتيستا، وكان ألفاريز يحمل كـــاميرا بدائية ويصور هذه اللحظة العظيمة في تاريخ الشعب الكوبـــي.

بعد أن أنهيت تسجيل مقابلتي مع السيد ألفاريز قلت لـــه: إنـــي أرغـــب في الذهاب إلى كوبا لدراسة السينما. فأجابني على الفور: لمـــاذا تريـــد أن تـــدرس السينما؟ فأجبته: لأنني أريد أن أصنع أفلامًا! فقال على الفور: أنت لست بحاجـــة

إلى الدراسة لتصنع فيلمًا؛ اتبع إحساسك ومعرفتك بالموضوع، وخذ معك كـــاميرا أو كاميرامان وسجل، ثم قم بالمونتاج مستندًا إلى ثقافتك وحسك الجمالي، اذهب واصنع سينما!

وهكذا انطلاقًا من تجربتي وهذا اللقاء المؤثر في حياتي دخلت في عالم صـــناعة الفيلم الوثائقي؛ لقد أمدني الشعر وعلاقتي الوثيقة به بالرؤية البصرية لمـــا ســـتكون عليها الصورة، كما أدركت أن حياتي كفلسطيني وتجربتي الفردية والجمعية مليئـــة بالموضوعات التي يمكن أن تكون أساسًا لأفلام وثائقية كثيرة.

أعتقد أن المخزون الثقافي والمعرفي وطبيعة شخصية المؤلف والمخرج هي مـــا يحدد الخيار الفني في الفيلم الوثائقي ونوع هذا الفـــيلم، أمـــا الالتـــزام بقوالـــب محددة ونوعية محددة فهذا التزام تفرضه النظرة الأكاديمية، التي تتعامل مع الســـينما عمومًا ومع الفيلم الوثائقي خاصة، وقد تجمع أحيانًا الوصـــف مـــع الاستقصـــاء مع التجريبـــي مع الدوكودراما، أو تتخلى عن كـــل ذلـــك وتصـــنع رؤيتـــك الخاصة.

ربما يكون اختيار الدوكودراما ضروريًّا أحيانًا عندما تصنع فيلمًـــا وثائقيًّـــا تعليميًّا عن شخصية أو مكان، أو مجتمع موغل في القدم، ولا تمتلك عنه معلومات سوى ما قدمه المؤرخون كتابةً؛ أما الصوت في الفيلم الوثائقي فهو مـــا يفرضـــه الموضوع، وأنا أميل إلى عدم المبالغة في أي من المؤثرات الصوتية، وأنحـــو صـــوب الأصوات الواقعية في المكان الذي أصوره، أو أصور شخصياتي به.

الفيلم الوثائقي يصير فيلمًا روائيًّا أثناء المونتاج، والمونتاج هو الـــذي يصـــنع روحًا روائيًّا في الفيلم الوثائقي؛ بحيث نركـــب حيـــاة الشخصـــيات والأمـــاكن والأحداث موضوع الفيلم بطريقة روائية، نكسوها باللحم والدم، ونعيد صـــياغة حياتها منذ طفولتها، وأعني مدخل الفيلم مرورًا بشبابها إلى أن ينتهي الفـــيلم، ولا تنتهي الحياة.

لم يكن يومًا عاديًّا ذلك اليوم الذي كنت أجلس فيه أمام شاشة التلفاز أتابع الأخبار كعادتي حين أُعلن عن وفاة محمـــود درويـــش في مستشـــفى هيوســـتن الأميركي، كنت أعلم أن الشاعر ذهب إلى ذلك المستشفى لإجـــراء فحوصـــات دقيقة؛ ولكني لم أعلم أنه كان سيجري عملية جراحية معقدة إلى ذلك الحد.

قبل هذا اليوم بأسابيع قليلة كنت في رام الله، وأحببت أن أقابله لأقدم له نسخة من فيلمي: "ظل الغياب"، الذي لم يشاهده، كما أعلمني في تونس قبل ذلك بشهور، وحين سألت عنه قيل لي: إنه سافر البارحة إلى الولايات المتحدة الأميركية لإجراء فحوص دقيقة، ولم أكترث كثيرًا؛ لأنه يُجري مثل هذه الفحوصات بشكل دوري، وقلت: أراه في زيارتي المقبلة إلى رام الله وبعد عودته من هيوستن.

لم تكن الفجيعة بموت الشاعر كما نحسها بموت أي شخص عادي، أحسست أن جزءًا مني قد مات ورحل إلى الأبد؛ لطالما كنت أحس بنوع من الفرح الممزوج بالفخر والثقة العالية بالحياة لأنني أعيش في عصر محمود درويش، لأنني أقرأ شعر محمود درويش بعد خروج القصيدة في مجلة أو كتاب، طازجة، حيوية، مثل أنفاسي التي أحصيها وأعرفها معرفة تامة.

حين بدأ الكتاب وأصدقاء الشاعر والصحفيون والسياسيون يكتبون فجيعتهم برحيل الشاعر، كنت أقرأ كل ذلك وأنا وسط ذهول السؤال عما سأكتبه عن محمود درويش؛ ماذا سأكتب عن شاعر أقرأ شعره منذ أكثر من أربعين عامًا من عمري، وأحس أنه كان يضيف إلى عمري مكوناته الحميمة كلما قرأته؟! لم أكن بحاجة إلى إدراك فلسطينيتي، أنا الذي وُلدت وعشت في مخيم عين الحلوة للاجئين الفلسطينيين؛ لكن شعر محمود درويش كان مثل فرشاة فنان يلون هويتي، هنا لمسة من الأخضر، وهناك عمقٌ من الأزرق والأحمر، هنا خلطة من الألوان، وهناك مساحة يقول فراغها: إنها الامتلاء الأمثل.

وأنا في حيرتي وارتباك مشاعري وفجيعة الفقد القاسي بدأت التفكير في فيلم أعبر فيه عن حضور محمود درويش في حياتي، وهكذا نشأت فكرة فيلم: "كما قال الشاعر". كان السؤال الكبير الذي واجهني: كيف أصنع فيلمًا عن شاعر يشعر الكثيرون -خاصة الفلسطينيين- أنه ملكهم، وحبيبهم الذي لا ينافسهم على حبه أحد؟ ولم أكن أرغب في صناعة فيلم عن الشخص أو الإنسان في محمود درويش؛ فأنا -ومنذ كنت أراه في بيروت وتونس ورام الله- كنت مدركًا أنني لا أريد الاقتراب منه كثيرًا، قابلته كثيرًا وتحدثت معه في أكثر من مناسبة وزارني مرة في بيتي في تونس، وكان البروفيسور إبراهيم مهوي، مترجم: "ذاكرة للنسيان"،

حاضرًا لنقاشه حول ترجمة الكتاب، كانت علاقتي الشخصية به علاقة بالشعر وليس بالشخص، و لم أرغب أو أطمح في أكثر من هذه العلاقة.

عندما بدأت كتابة سيناريو الفيلم، كنتُ أعلم أنني أريد أن أصنع فيلمًا عن الشعر والفقد لا عن الشاعر نفسه، واستنادًا إلى هذا التصور للفيلم ارتكز السيناريو على نقاط محددة:

1. فراغ المكان: وأقصد مكان حضور الشاعر الواقعي في الحياة: المسارح التي قرأ فيها شعره، البيوت التي عاش فيها، غرف الفنادق، مكتبه في مجلة الكرمل في رام الله، ومكتبه المهجور في مجلة شؤون فلسطينية في بيروت، المدن التي عاش فيها وأحبها وأحبته، والمستشفى الذي مات فيه.
2. الصوت: صوت الشاعر الذي يجذب ذرات الزمان والمكان، صوته قارئًا للشعر، وصوت كُتَّاب وشعراء يقرؤون شعره، وإن كان الشاعر قد رحل فإن صوته يبقى "صوت، صوت، صوت، لا يبقى إلا الصوت" كما قالت الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد.
3. ديمومة شعره وانتشاره في الكون؛ وذلك من خلال قراءات لشعراء وكُتَّاب عرفهم محمود درويش، أو عرفوه من خلال شعره، و لم يلتقوا به في الواقع.
4. مشاهد متخيلة تُصَوِّر قراءاتي الشخصية لقصائده؛ وأعني بذلك إعادة إنتاج صوره الشعرية كما أحسستها بمشاهد درامية متخيلة في بنيتها.
5. الصورة في هذا الفيلم هي أكثر العناصر التي واجهتُها وأنا أكتب السيناريو تعقيدًا وصعوبة؛ ولأنني أردت أن أصنع فيلمًا وثائقيًّا غير تقليدي؛ لا يوجد فيه مقابلات مع أشخاص يتحدثون، ولا يوجد فيه تحليل، أو حكي عن الشاعر أو التاريخ أو النقد الأدبي، كما أنني قررت منذ البدء أن أستبعد من بين الكتاب والشعراء الذين قرؤوا في الفيلم، أي كاتب أو شاعر مرتبط بمحمود درويش ويُتوقع أن يكون في الفيلم؛ لذا فإنني لجأت إلى قرار صعب غير متوقَّع، وهو ما أثار الكثير من الأسئلة لدى كثير من المشاهدين، ألا وهو تغييب صورة محمود درويش من الفيلم.

كان لدي أكثر من 60 ساعة تسجيل لقـــراءات الشـــاعر ومقـــابلات أُجريت معه في العالم، ولكنني آثرت ألا نرى الشـــاعر، وألا أســـتخدم أرشيفًا يُظهره قارئًا أو متحدثًا، وهنا كانت العلاقة ما بـــين الصـــوت وغياب الصورة؛ فالفيلم منذ البداية وحتى النهاية ممتلئ بصوت محمـــود درويش؛ لكننا لا نراه، ولا نرى صورته نهائيًّا.

6. الموسيقى: انطلاقًا من رؤيتي الخاصة لكونية محمود درويـــش كشـــاعر وتبجيلًا لشعره، لم أشأ أن أستخدم موسيقى معروفة من قبل، ولم أشـــأ أن أستخدم آلة موسيقية شرقية؛ كالعود مثلًا، التي هي آلة شرقية وسهلة الدلالة على هوية الموضوع والشخص موضوع الفيلم.

محمود درويش شاعر كوني؛ هكذا رأيت، وعليـــه يجـــب أن تكـــون الموسيقى -أولًا- خاصة به وبقصائده في الفيلم، ويجـــب أن تكـــون - ثانيًا- معزوفة على آلة كونية لا تدل على هوية قومية أو عِرقية، ومـــن هنا كان اختياري للبيانو كآلة موسيقية بلا هوية، وإن كانت مستخدمة في الموسيقى الغربية، كما أنني أردت أن تكون الموســـيقى ارتجاليـــة في الفيلم، ليست مكتوبة له من قبل أو من بعد في مرحلة المونتـــاج، وأن تكون الموسيقى شخصية من الشخصيات التي تقرأ الشـــعر في الفـــيلم؛ ولكن من خلال أصابع الموسيقية اللبنانية هبة القواس، التي ظهـــرت في الفيلم تعزف عزفًا ارتجاليًّا، وضعت فيه إحساسها بشعر الشاعر.

7. اختيار الشعر في الفيلم كان اختيارًا شخصيًّا مطلقًـــا؛ فأنـــا اختـــرت القصائد الأقرب إلى قلبـــي من شعر محمود درويش، فلم يكن ذلـــك اعتباطيًّا أو محدودًا بما يطلبه المشاهدون؛ وهذا ما أربك علاقـــتي مـــع الجمهور الذي شاهد الفيلم، أو مع بعض الذين كتبوا عن الفيلم؛ فقـــد تساءل بعض المشاهدين عن قصائد وطنية للشاعر، مثل: "سجل: أنـــا عربـــي"، أو "عابرون في كلام عابر". لا، بل ذهب أحد الأشـــخاص إلى التساؤل عن قصيدة قديمة كتبها الشاعر في بداياته الشعرية حين كان لا يزال شابًّا؛ ولذلك أوضحت في نقاشات حول الفيلم، وفي مقابلات صحفية رؤيتي لما اخترت من القصائد؛ وتتلخَّص في أنني اختـــرت مـــا

أحب أن يخدم البناء الدرامي للفيلم، كما كتبته وما يعبر عن الفجيعة في الفقد والغياب، وما يطرح تساؤلات الموت والحياة والوطن والمنفى.

لا شك في أن الفيلم أثار كثيرًا من ردود الأفعال المتعاطفة والرافضة للفيلم أصلًا، وكنت دائمًا أرى أن من يتعاطف مع الفيلم منذ المشاهدة الأولى هو الشخص الذي لا يعتبر محمود درويش ملكية شخصية له، وهو يذهب إلى المشاهدة بحب للشاعر، وبفضول معرفي لاكتشاف: كيف يحب هذا المخرج شاعرًا هو نفسه يحبه؟ ومن اتخذ موقفًا رافضًا للفيلم كان قد ذهب إلى الفيلم وهو يحمل ذلك الشعور، الذي واجهته وأنا أصور المشاهد الأولى، خاصة في رام الله من بعض الفلسطينيين؛ الذين رفضوا فكرة أن أصنع فيلمًا عن درويش، ومنهم من صرح بذلك، ومنهم من اعتبر أن محمود درويش ملكية خاصة؛ لأنهم كانوا يلتقون به في أيامه الأخيرة في رام الله.

كثيرون تساءلوا أيضًا عن عدم وجود موسيقى مارسيل خليفة أو الإخوة جبران في الفيلم، واعتبروا كأن في الأمر خيانة، ذلك أنهم توصلوا إلى معرفة الشاعر من خلال الأغاني والمعزوفات على العود التي رافقته في أمسياته الأخيرة، وليس من خلال الغوص في عالم محمود درويش الشعري، و لم يتقبل البعض تلك الموسيقى التي ارتجلتها هبة القواس في الفيلم.

إن هذه التجربة السينمائية التي خضتها وأستطيع أن أزعم أنني -بجرأة واندفاع يحركهُ الحب وتستفزه العلاقة بالشعر- بنَيْتُها استنادًا إلى فهمي لشعر درويش برموزه الصعبة، وواقعيته الواضحة؛ ولذلك كانت المشاهد مبنية برمزية تتخللها واقعية تستفز الصورة أحيانًا؛ ذلك لأن بنية القصيدة عند محمود درويش لم تكن بنية رمزية ببنيانها الكامل، وهذا ما أثار بعض النقد السينمائي، الذي انطلق من مفهوم سابق للصورة السينمائية الصرف، غافلًا عن أن الفيلم: "كما قال الشاعر"، هو عن القصيدة الدرويشية وليس عن محمود درويش؛ وهو فيلم يحاول أن يقترب من بنية القصيدة مستخدمًا أدوات السينما؛ ولكن هذا الاقتراب كان بالنسبة إلي لمصلحة القصيدة ومحاولة إيصالها إلى الصورة السينمائية.

روبرت فلاهرتي:
من الانبهار بالإنسان إلى الافتتان بالآلة

د. أحمد القاسمي

تمثل سينما روبرت فلاهرتي (Robert Flaherty) مدونة قائمة الذات، كثيرًا ما قارنها المعنيون بالشأن السينمائي بمنجز السوفيتي دزيغا فرتوف لالتقائها معه في الريادة والعمق، والبحث الجمالي المبتكر، الذي يتغنى بإنسانية الإنسان؛ ولا غرابة في ذلك فهي سينما النبض الإنساني المتجلي من خلال وسائط بصرية مبتكرة، وهذا ما جعلها مقصدًا للباحثين في السبل التي سلكها الفيلم الوثائقي، ومدارسه المؤسسة ومناهجه المميزة؛ لهذه المقومات جميعًا أضحى البحث في إنشائية أفلامه عملاً متعدد المشارب بالضرورة؛ فمن شأنه أن يؤرخ للسينما باعتبار فلاهرتي أحد روادها، ويضبط خصائص جماليتها وأثر منجزه في نشأة بعض اتجاهاتها ومقارباتها؛ ومن شأن هذا البحث في الآن نفسه أن يؤرخ لتجربة صاحبه لما فيه من طرح فكري عميق.

ولما كان منجز فلاهرتي غزيرًا متنوعًا آثرنا أن نقصر دراستنا هذه على مجموعة من أفلامه، هي: "نانوك الإسكيمو"،[1] و"رجل من آران"،[1] و"حكاية

---

(1) Nanouk l'Esquimau (Nanook of the North) (192264 - minutes) فيلم فرنسي/أميركي يعرض صراع عائلة بدويّة من شعوب الإسكيمو، من أجل ضمان البقاء في صحارى الثلج القاسية من أقصى الشّمال الكندي، وتأتلف من نانوك الأب؛ (ويعني اسمه الدب)، وزوجته (Nyla) وأبنائه، كما ينقل تفاصيل حياة تلك العائلة؛ من رحلات صيد، أو طبخ، أو احتماء بالمسكن من العواصف الثّلجية، والعجيب أن هذا المسكن يشيّد من الثّلج نفسه (مثلجة).

لويزيانا"؛[2] لقدرتها على اختزال تجربة الرجل عامة، ولما بينها من تواصل ونقاط التقاء؛ تساعدنا على رصد تطور تجربته، على أن بحثنا هذا لا يكتسب مسوغه العلمي -وقد عرض الباحثون لسينما فلاهرتي وأمعنوا النظر في خصائص إنشائيتها، واحتمالات معانيها الكامنة- ما لم تمثل تقييمًا جديدًا لهذا المنجز، ومقترحًا لتدبُّره تدبرًا مختلفًا يعمل على القبض على المنفلت من التجربة، وعلى مراجعة ما غدا من المسلمات في قراءتها.

1. "نانوك" و"رجل من آران" أو شرف الإنسان في مقارعة الطبيعة الجبارة

أ- عفوية الصورة عنوان لذهول المخرج أمام عظمة الطبيعة

ترد الصورة في "نانوك" مأخوذة بسحر البياض وعالم الثلج، وهي ترصد نانوك يشق -على ظهر زورقه- المياه المتجمدة، أو يبني مثلجة، أو يصيد فقمة، أو يواجه عاصفة ثلجية؛ وعلى الرغم من بُعدها عن كل تعقيد تشكيلي تستمد هذه

---

(1) تدور أحداث الفيلم (L'homme D'aran 73 minutes - 1934) على جزيرة أرخبيل آران قبالة سواحل أيرلندا؛ فترصد الحياة اليومية لعائلة من الصيّادين تعمل على استصلاح أرض صخرية وتهيئتها للزراعة، فيعمل الأب على كسر صخرها، وتعمل الأم على تسميدها بالطحالب، التي تلقي بها الأمواج، فيما يتسلّى الابن بصيد الأسماك؛ وفي يوم عاصف يخوض الأب معركة شرسة ضد سمكة قرش، وتدمّر العاصفة زورقه؛ ولكنه يتمكن من مغالبة الأمواج، ومن الوصول إلى السّاحل والالتقاء بعائلته.

(2) لما كان الصّبيُّ الكاجونيّ (Cajun) إسكندر (Alexander Napoleon Ulysses Letour) يمتطي زورقه في نهر لويزيانا، فيمرح بين أشجارها ويمتّع النّفس بهدوء طبيعتها؛ يؤخذ فجأة بأصوات آلات تخترق الصّمت من حوله، وتعلن بداية تاريخ جديد لهذه المنطقة البدائية؛ إذ يتعلّق الأمر بأعمال بناء منصة استخراج النّفط، ويبدو الصبيّ متردّدًا رافضًا لهذا الطارئ الجديد أولاً؛ ثم متجاهلاً لوجوده، ثم متصالحًا معه؛ خاصّة بعد أن حصل والده على ريع حقله، وقدّم له هدايا أسعدته. وتم اختيار هذا الفيلم (LOUISIANA STORY 81 minutes -1948) سنة 1994 من قِبل مدونة الفيلم الوطني التّابعة لمكتبة الكونغرس (National Film Registry)؛ باعتباره "فيلمًا مهمًّا: ثقافيًّا وتاريخيًّا وجماليًّا". والكاجون فرنسيون هاجروا إلى المقاطعات البحرية الكندية، ثم انتقلوا منها إلى لويزيانا بالولايات المتحدة الأميركية في نهاية القرن الثامن عشر، فشكّلوا لوقت طويل أقلية فرانكفونيّة هناك.

الصورة وهجها من تباين البياض مع الأجسام السابحة فيه، مكرسة فضاءً نِهِمًا يعمل باستمرار على احتواء الكائنات وابتلاعها، حتى يكاد بياضه يمحو كل ما يُوجد حوله؛ فيتخذ معنى الفراغ والفناء والعدم. وحتى يقي نفسه من هذا العدم يجعل الإسكيمو حياته جهدًا مستمرًّا من أجل البقاء، وذوبانًا في الآخر، وانصهارًا في روح الجماعة؛ فتتآزر الأسرة وتعمل بروح واحدة بعيدًا عن كل مظاهر الأنانية الفردانية.

ولئن تحوَّل الوسط في "رجل من آران" من الثلج إلى الماء؛ فإن القانون المشكِّل للفضاء يظل هو نفسه: لطف وحنو يسودان الداخل من جهة، ويَسِمَان العلاقات بين قاطني المنزل بحميمية وألفة، وإن كانوا من الحيوانات؛ فيجعل فلاهرتي عبر مجاز بصري عطفَ العائلة على رضيعها نظيرًا لعطفها على دجاجاتها ودوابها، وعنفٌ وشدةٌ يحكمان علاقة هؤلاء بالمحيط الخارجي من جهة ثانية؛ فيشتد ارتطام الموج الهادر بالشاطئ الصخري، الذي يُفني جهد الزوج في محاولة استصلاحه بكسر حجارته، ويُشقي الزوجة التي تعمل على تسميده بما يُلقي الموج من الطحالب.

تُرَسِّخ قسوةُ الفضاء هذه فكرة عظمة الطبيعة وجبروتها؛ ولكنها تجعل بالمقابل حياة الإنسان نضالاً مستمرًّا من أجل البقاء؛ فتمنحها قيمتها المضافة، وتجعل من كل لحظة منها انتصارًا على الموت، وعلى تسلط الطبيعة وغطرستها.

وليست صور فلاهرتي محايدة ولا موضوعية؛ فغالبًا ما ترد من خلال منظور شخصية بعينها، فندرك تلبد السحب وهدير الموج من منظور زوجة الصياد في "رجل من آران" حينًا، أو من منظور الابن حينًا آخر، فلا تعمل هذه المشاهد باعتبارها مؤشرات على حالة الطقس بقدر ما تتحول إلى علامات متخنة بدلالة القلق على مصير زوج يصارع الأمواج ليوفر القوت لعائلته، ومفعمة باستشعار الخطر الداهم، وعلى الرغم من ظهور الزورق -ضمن لقطة عامة (P G)- وسط الأمواج معلنًا عودة الصياد سالمًا؛ فإنه لا يزيد معنى ضآلة الإنسان وسط الامتداد اللانهائي إلا رسوخًا وتأكيدًا.

تستمد صور فلاهرتي إذن شاعريتها من قدرتها على النفاذ إلى أعماق الإنسان، ومن كشفها لما يحدوه من تحدٍّ وصبر، وتصميم وتآزر مع الآخر؛ وهذا ما يغلب اللقطة المتوسطة، خاصة على تقطيع الفيلم، ويخلق صورةً -

عملاً[1] (image-action) تُبرز تفاعل الكائن مع الفضاء وفعله فيه لأنسنته، والسيطرة عليه، ولئن مال حينًا إلى خلق المؤثر؛ فقد كان يزهد في توظيف اللقطات الكبيرة، التي توكل إليها هذه الوظيفة عادة، ويعول على المونتاج المتوازي لخلــق هــذه الحــالات الشعورية الباطنة، فتتداول اللقطات في إيقاع سريع خليق بتحفيز توتر المتفرج، وتأجيج تفاعله مع أحداث الفيلم، كما الأمر في صيد الفقمة في "نانوك"، أو صيد القــرش في "رجل من آران"، وكما الأمر في مشاهد العواصف الثلجية أو الأعاصير.

ب- في تخييل المرجعي

على الرغم من سمة هذه الصور الوصفية وعملــها علــى رصــد الأشــياء والكائنات، وإبراز هيئاتها وأحجامها؛ فإنها تتعالق ضمن علاقات عضوية، وضــمن بناء حسي حركي متنامٍ؛ لترصد ما يطرأ على الفضاء من تحــولات، فتكتســب وظيفة سردية وتخلق وضعيات درامية[2] مولدة للصراع، وموجهة لأفــق انتظــار المتفرج، وتشد أنفاسه لمتابعة نتائجها؛ فـــ [الاتصاف بالجرأة] مثل سمة من سمــات نانوك، عنها تولدت أحداث كثيرة؛ شأن مصارعته للفقمة مــثلاً، فقــد اقتضــى المشهد لقطات عرض تُعَرِّف المتفرج أطراف المواجهة (قطيع الفقمات من جهــة، ومجموعة الرجال من جهة ثانية)، كما اقتضى ترتيبات تمهد للمواجهة من تخــفٍّ ورصدٍ للقطيع، وملاحقة تنتهي إلى احتدام الصراع.

---

(1) يجعل ديلوز (Deleuze) فيلم: "نانوك" نموذجًا للصّورة عملاً، وللشّكل الكــبير منــه، منتهيًا إلى أن اللّقطة المتوسطة قد غلبت عليه، وأنّ الحركة فيه اتخذت شكل (و. ع. و) (وضعيّة ـــ› عمل ـــ› وضعيّة')، أو الشّكل (و. ع. و) "بما أن ضخامة أعمال نانوك لا تعمل على تغيير الوضعيات بقدر ما تسعى إلى ضمان البقاء في وسط معاد".

Gilles Deleuze, Cinéma I: L'image-mouvement (Paris: Les éditions de Minuit, 1983), 199.

(2) يحدِّد فرانسيس جورج بلوتي (Français Georges Polti) جملة من الوضعيات الدرامية في أثره، الذي يحمل عنوان: "36 وضعية دراميّة"، يقدر أنها تختزل مختلف الوضــعيات الأساسية، التي تنشأ عنها الصِّراعات، وتتولّد من رحمها الأحداث؛ ومن بينها الوضعيات التي ذكرنا في المتن؛ لمزيد من التوسُّع انظر:

. Georges Polti, Les 36 situations dramatiques (Editions d'aujourd'hui, 1980)

ولما وجد نانوك مؤازرة من رجاله تسنى له التغلب على خصمه؛ فكانت خاتمة المشهد سعيدة، ومثلت الفقمة وجبة يتناولها الصيادون في غبطة، ومكافأة من المخرج لشجاعتهم، وكان الاتصاف بالجرأة سمة الصبي في رجل من آران وهو يصطاد، وسِمة أمه وهي تجهد في حمل الطحالب، وإجمالاً فقد كانت الجرأة محركًا للأحداث يُذكي الصراع بين الإنسان والفضاء من حوله، ومحفزًا لسمة القص في وثائقيات فلاهرتي؛ أما [مقارعة المخاطر والتضحية في سبيل الأقارب] فقد كانت الدافع الأساسي لمختلف أحداث فيلمي "نانوك" و"رجل من آران"، وعنها تولدت وضعيات [الامتلاك]؛ وهي امتلاك القوت أساسًا، وانتزاع الحق في الحياة نتيجة لذلك.

وهذا ما منح الفيلمين البنية النموذجية للفيلم النمطي؛ وفصله إلى بداية ووسط ونهاية؛ فتعمل البداية على رصد حياةٍ ما وتقديم ما يحيط بها من الظروف، وتسعى إلى خلق تعاطف المتفرج معها، وتدفع خاتمة هذا الفصل الشخصية إلى مغامرات جديدة، ومتاعب غير متوقعة؛ أما الوسط فعماد القصة الرئيسية ومدارها، إليه يعهد خلق العقد الثانوية المجسدة لأزمة البطل، ومدارها على مواجهة قسوة الطبيعة وندرة القوت؛ بسبب الجليد في "نانوك"، والأعاصير في "رجل من آران"، وينتهي هذا الفصل إلى الذروة، تلك اللحظة القصوى من التوتر، فيواجه نانوك العواصف الثلجية، ويقارع الصياد الأعاصير؛ حتى إذا ما حل فصل النهاية حُلت العقد جميعها، ووصلت الشخصية إلى هدفها؛ فيبني نانوك المنزل الذي يقي عائلته من برد القطب الشمالي، ويعود صياد آران سالمًا من رحلة المخاطر؛ فتجسد لحظة انتصار مبادئ الرجل البدائي، وانتصار الرغبة في الحياة على مخاطر الموت بالنتيجة.

لم يخل إذن "نانوك" و"رجل من آران" من تحبيك يجعل الفيلمين ينحوان منحى القص، ويجعل من شخصياتهما أعوانَ سردٍ، فيوزعاها بين شخصيات رئيسية؛ هي رب الأسرة عامة، وأخرى مساعدة هي الزوجة والأبناء، وإذا تعلق الأمر بالأحداث تولت أفراد العشيرة هذا الدور، أما المعرقل فيمثل الطبيعة بكل عناصرها المُناخية وتقلباتها، وعلى بساطة الحكايات يعرض فيلمَا فلاهرتي مواجهة الإنسان لقدره، وانتزاعه من الطبيعة حق العيش؛ وذلك بوسائل مأخوذة من الطبيعة نفسها؛ هي الصيد في عالم مثالي، يسوده التآزر، وتختفي فيه المكائد والأحقاد.

ج- مخرج رائد مؤسس

على الرغم من غلبة سمة التوثيق عليهما لم يخلُ فيلمًا فلاهرتي من تخييل؛ أمارته اصطناع الأحداث اصطناعًا، والتصرف فيها متى عسُر تصويرها؛ من ذلك مشهد صيد الفقمة في "نانوك"، أو مشهد القرش في "رجل من آران"؛ فقد تولى مساعدان لفلاهرتي فيهما القيام بدور الحوت، واستغرقا أيامًا لتصويرهما. أما المثلجة -التي يفترض أن نانوك قد قام ببنائها- فقد جعلها المخرج دون سقف؛ حتى ينفذ إليها الضوء ويتسنى تصوير أحداثها؛ بل إن الفيلمين مصطنعين بالكامل؛ تم إعداد مشاهديهما مسبقًا، وما الأشخاص المصوَّرُون سوى ممثلين غير محترفين، تم اختيارهم بعناية من بين الأهالي؛ فاسم نانوك الحقيقي هو (Allakariallak)، أما رجل آران فليس صيادًا في الحقيقة، وليس فردًا من العائلة التي يُقَدِّمها الفيلم، وهذا ما يؤكده فلاهرتي نفسه قائلاً: "إنها الطريقة التي اعتمدناها في كامل أفلامنا: نختار مجموعة من الشخصيات الأكثر جاذبية وروعة من بين الذين، يمكن أن نلتقيهم لتمثيل عائلة ولقص حكايتنا عبر هذا الخداع. و[يمثل الأمر] بحثًا طويلاً ومضنيًا دائمًا.. فمن العجيب أن نتبين إلى أي حدٍّ يتضاءل عدد الملامح التي تصمد في امتحان الكاميرا".[1] وهذا ما يجعل تصنيف الفيلم باعتباره وثائقيًّا[2] لا يخلو من تعسف يحرم فلاهرتي من أن يكون رائدًا من رواد الفيلم الوثائقي/التخييلي؛ الذي يبحث عن الحقيقة العميقة ضمن أحداث متخيلة؛ ولكنها نموذجية تمتلك خاصية تمثيل الواقع، أكثر مما يبحث عن الحقيقي، الذي لا يعدو أن يكون ظاهرًا مضللاً في كثير من الأحيان.

ولعلَّ هذا الخطأ في التصنيف يعود إلى أسلوب فلاهرتي نفسه؛ فهو يُعطي الانطباع أن المخرج يضع كاميراته بطريقة خفية؛ ليلتقط الحقيقة المحضة؛ كما في السينما المباشرة.[3] فتنحو أفلامه منحى الشهادة الإتنية (Le témoignage

(1) Henri Agel, Robert Flaherty, Cinema D'aujourdui (Paris: Seghers, 1965), 48- 49.

(2) استعمل مصطلح "وثائقي" أول مرَّة لتصنيف فيلم من إخراج فلاهرتي من قبل غريرسون Grierson؛ في إشارة لفيلمه (Moana, 1926)، ودأب النّقاد بعد ذلك على تصنيف أفلامه آليًّا ضمن النَّمط الوثائقيِّ على ما فيها من تخييل.

(3) ترسَّخت السينما المباشرة لاحقا مع جون روش (Jean Rouch 1917- 2004)، الذي جعل من الشُّعوب الإفريقيَّة موضوعًا لأفلامه؛ فمزج بين التَّدخل المباشر لتقديم الحقيقة وتمثيل نظائر لها تخييليًّا، مؤسسًا لما بات يُعرف اليوم بالفيلم الإتني/التَّخييلي.

(ethnologique التي تندرج ضمن الإتنولوجيا البصرية.[1] وعلى اختلاف هذه المشارب ينزع أسلوب فلاهرتي منزعًا تحليليًّا ملاحظةً، وجمعًا للمعلومات في صرامة -وإنْ ظلّت الحقيقة المُقدَّمة وجهة نظر مخصوصة- وهذا ما يجعل من أفلامه تخرج عن السائد؛ فتعمل على تحفيز فكر المتفرج، وتدعوه إلى تدبُّر العالم من حوله، والحال أن السينما في عصره لم تكن غير أداة للتسلية؛ تبحث عن المُبهج، وتعمل على توليد المؤثر، فـ "لئن أدرك [فلاهرتي] قدرًا كبيرًا من العمق في وصف الأشخاص والأشياء؛ فهذا يعود إلى أن الوثائقي عنده يكفُّ عن كونه نظرةً مسلية حول الشعوب البعيدة، أو مقاربةً سريريةً؛ ليضحي لقاء مع القادم، واتصالاً به؛ فنظرة فلاهرتي هي نظرة متأمل للحقيقة عاشق لها".[2]

تبدو سينما الرجل عصية على التصنيف والتنميط؛ ومرد هذا الأمر -في تقديرنا- إلى ريادتها، التي جعلتها محضنة لما نشأ بعدها من المدارس والاتجاهات؛ فبازان وإن اعتبر "نانوك الإسكيمو" فيلمًا بارزًا من أفلام الرحلات، يجد فيه أصالة شاعرية لا يصيبها الهرم،[3] فيما يعترف أيزنشتاين في حوار مع روبرت لويس تايلور من نيويورك بالقيمة الاعتبارية لأفلامه؛ فيذكر: "لقد تعلمنا نحن الروس من "نانوك" أكثر من أي فيلم أجنبي آخر؛ لقد أصبناه بالتهرؤ لفرط دراستنا له، وهذا الأمر مثّل بشكل ما بداياتنا".

د- سينما إنسانية ملحمية

على الرغم مما شهده الوثائقي اليوم من تقدم -تقني خاصة- لا يزال منجز فلاهرتي يشد إليه المغرمين بالسينما؛ ولعلّ سبب ذلك أن أفلام فلاهرتي لم تكن شكلانية صرفًا، ولم يكن المنحى التقني منها ليس سبيل البحث عن الخصوصي من

---

(1) تمثّل الإتنولوجيا البصريَّة فرعًا من التَّطبيقات الإتنولوجيَّة؛ فتهتمُّ بمشاغل الثَّقافة عامَّة (في معناها الأنتربولوجي)، وتدرس مجموعات بشريَّة معيَّنة دراسة تحليلية مقارنة؛ تعمل على تفسير سماتها الاجتماعيَّة ضمن مجتمع ما، فتطرح إشكالات على صلة بالأنتروبولوجيا الثقافيَّة.

(2) S. A, “Robert Flaherty: Séquences", La revue de cinéma, 14 (1958), 28.

(3) André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma? (Paris: Éditions du Cerf, 1999), 25.

النماذج التي يختارها موضوعًا لأفلامه؛ فيرصد دور الأب في الأسرة ومنـــــزلة الأم فيها، ويعرض العلاقات بين الأفراد، وعلاقاتهم بالمحيط الخارجي، ومحاولة الفــرد في المجتمعات البدائية التعلم من خلال التجربة والألم، ويرصد من خلال هذا كلــه - بحس إنساني مرهف-[1] عمق النبض الإنساني لدى هؤلاء المغيبين والمنسيين؛ رصدًا يُعلي من قدرتهم على مصارعة الظروف الطبيعية المعادية، ومن إصــرارهم علــى التحدي وتمسكهم بالحياة في تصميم وصبر؛ فقد "قصد روبرت فلاهــرتي خلــيج هيدسون، ومنه عاد بفيلم يعرض ما يتعين على فرد من الإسكيمو خوضــه مــن صراع ضد عناصر الطبيعة؛ حتى يكفل بقاءه اليومي، لقد انغمس فلاهرتي في الحياة التي كان يلاحظها؛ فشارك الإسكيمو حياتهم، وصوَّرهم في وسطهم الطبيعي، ومن خلال هذه السمات جدد "نانوك رجل الشمال" التعبير السينمائي، وهذا ما أهَّــل مؤلفه ليُدعى "أبا الفيلم الوثائقي"،[2] وعاشر الأهالي في آران، وأمكن له إقنــاعهم بمشاركته مشروعه؛ على الرغم من رفضهم أن يقتحم علــيهم غريــبٌ ويعــرض حياتهم على الملإ أول الأمر. ولئن صور الإنسان كائنًا مفترسًا لا يعيش على غــير الصيد، فلم يجعل ذلك بسبب الرغبة المجانية في القتل؛ وإنما نتيجةً لصــراع البقــاء ضمن فلسفة تؤمن بتراتبية الكائنات، فكان يبحث عن الإنساني في الإنسان قبل أن تُفسده الحضارة وتدنسه؛ وذلك في أسلوب ملحمي يمدح إقدام الإنسان وقدرتــه على زرع الحياة في الأرض الموات، وفي ذلك مواجهة لقدره، ورهان ضد المــوت، وهذا ما يمنح حياته قيمتها المضافة.

---

(1) "لقد كشف نانوك وموانا الموهبة الخاصة لمخرج وثائقي عصيٌّ عن التَّصنيف؛ فهو ليس إنسانيًّا ولا كونيًّا أو اجتماعيًّا فحسب؛ ولكنه هذا كلّه دفعة واحدة؛ فقد قــدَّم حيــاة القطب الشمالي القاسية باعتبارها حياة جزر المحيط الهادي المبهجة من منظور شخصــيٌّ يتجاوز عرض الأحداث إلى التّأليف بينها في نــزعة إنسانية غنائيَّة أصيلة.

S. A, "Le cinéma et la découverte du monde: Séquences", La revue de cinéma, 22 (1960), 8.

(2) Guy Comeau, "Naissance du documentaire: Séquences", La revue de cinéma, 30 (1962), 40.

2. "حكاية لويزيانا": من جبروت الطبيعة إلى جبروت الآلة

يبدو فيلم: "حكاية لويزيانا" امتدادًا لنهج فلاهرتي وفكره؛ وذلك من جهة التغني بالطبيعة، ومنـــزلة الإنسان فيها، وإن فعل التقدم التكنولـــوجي في هـــذا النهج فعله؛ فالكاميرا أضحت تُحمل لخفّة وزنها؛ فتلـــتقط أروع الترافلنغـــات، وتحوِّل بحركتها جمود المتقبل وجلوسه على كرسيه إلى حركة دءوب حالًما يسلم بزاوية التصوير المقترحة موطنًا لإدراكه؛ فيجوب النهر كما تجوبه هي، وينتقـــل بين النباتات وسط الأضواء المتسللة من بين الأعشاب؛ أما خبرة المخرج وتيسُّـــر ظروف إنتاجه فيبدوان بجلاء؛ فقد أضحى يعتمد مديرًا للتصـــوير، وأضـــحت بالنتيجة حركة الكاميرا مدروسة، كما أضحى التأطير مذهلاً، وتكوين الصـــورة مدهشًا.

ومن وجوه وفاء المخرج لنهجه اختياره فضاء بدائيًّا لم يدسه الإنســـان بعـــد ديكورًا لفيلمه، وموضوعًا هو الأثير عنده، ومداره على علاقة الإنسان بالطبيعـــة؛ فجليٌّ إذن أن فلاهرتي يستدعي بقصد ونية شيئًا من مكونات فيلمـــي "نـــانوك" و"رجل من آران"، وإن أضحى المنحى التخييلـــي أكثـــر جـــلاء، أو اختلفـــت الوضعيات الدرامية فكانت [تدميرًا] لهذه الطبيعة من قبل العمال، و[محاولة للانتقام] من قبل الصبـــي إسكندر؛ لما أصاب وسطه من تدمير؛ ولكن تقدُّم أحداث الفيلم وتدبّرها من قِبَل المتفرج بانتباه أكبر؛ يكشف عن تحوُّلات عميقة طـــرأت علـــى تصوُّر الرجل؛ فسينما فلاهرتي غدت أكثر احترافًا، وصورها أضحت أكثر إتقانًا؛ تلتقط سحر نهر لويزيانا، وانعكاس الأضواء والنباتات المتشابكة على صفحة مائـــه في شكل مرايا متعاكسة؛ مما يخلق فضاء لا نهائيًّا، صديقًا للإنسان، وتُوَظَّف تقنيـــة عمق المجال، فتقسم الصورة إلى واجهة ووسط وخلفية، وتجعل منـــها قطاعـــات متناغمة، وتجعل حياة الفرد في وسطه الطبيعي أكثر بهجة؛ فحركة الكاميرا المحمولة بطيئة تمهل المتفرج الوقت الضروري حتى يلتقط بهاء النهر، ويدرك مرح الطفل في هذا الفضاء الفردوسي؛ ولكن غير بعيد عن الصبـــي اللاهي بمرحه تسبح التماسيح والأفاعي؛ أمارة على أن هذا الفردوس لا يخلو من مخاطر، وما إن يصـــل العمـــال لنصب منصة التنقيب على النفط وتركيز الآلات العملاقة؛ حتى تفقد صفحة المـــاء صفاءها، وتكفَّ الأشياء عن الانعكاس على صفحتها، صفحة المرآة تتشظّى إذن،

وتفقد صفاءها والتماعها، والأعشاب تفقد استقامتها وخيلاءها؛ بعد أن داست عليها الجرافات العملاقة.

يمثل هذا القادح عنصرًا حاسمًا، يحوِّل الكاميرا من مدح الطبيعة الهادئة إلى مدح الآلة؛ فلا تزيد زاوية الغطس المضاد المنصة المرتفعة سوى ضخامة، وتنشغل عن العالم المحيط بها؛ لتنصرف إلى رصد مهارة حركة رافعاتها، وقوة سلاسلها، وتناسق أذرعها الحديدية؛ وذلك في تمجيدٍ بيِّنٍ لهذه القوة الميكانيكية؛ أما زاوية الغطس فتجعل الإنسان ضئيلاً أمامها، تابعًا لها، مستطيعًا بفضلها، وتفضح اللقطات الكبيرة ذهول الصبي أمام هذا العالم الميكانيكي.

لقد طرأ على فكر فلاهرتي تحوُّل عميق إذن؛ نَقَل القوة والجبروت من الطبيعة المعادية للإنسان إلى الآلة التي تُوَظِّف لصالحه، وتعمل بتعليماته، ونَقَل موضوع نشيد أفلامه من التغني بالعالم البكر، وبملحمة الإنسان في مقارعته، إلى التغني بالصناعة؛ وبالقدر نفسه تحوَّلت صورة الطبيعة والإنسان معًا؛ فالطبيعة ذلك الكائن العظيم الذي لا يُقهر تضحى ساكنة خاضعة، تتحمل وزر الآلة بصمت واستكانة، والإنسان الصبور الجلِد المتحدِّي القادر -على الرغم من ضآلة جسده- على مقارعتها يستسلم بدوره فجأة، وإجمالاً تكتسب منصة التنقيب كل غموضها وسحرها، وتسرق منزلة الطبيعة في أفلام البدايات لفلاهرتي.

ينتهي الفيلم بالمصالحة بين الصبي والمنصة، واستسلامه إلى الجرافات.. هل يعلن فلاهرتي نضجه وتسليمه بضرورة التعايش بين الإنسان والآلة؟ هل يراجع مواقفه السابقة؟ وإلى أي حدٍّ يُسهم التمويل الذي تلقَّاه من شركة (Standard Oil Company) ليُنجز الفيلم في هذا التحول؟[1]

لا يخلو الفيلم من دعاية غير معلنة لشركات البترول تعمل على تشكيل وعي مناصر لها؛ نظرًا لاتهامها باستمرار بالجشع، وبتدمير الطبيعة وإفسادها من أجل

---

(1) عملت شركة (Standard Oil Company) على إحياء تجربة نانوك؛ "فقد قدَّرت أن يمنح استخراجُ النّفط السينمائيَّ موضوعًا شبيهًا، وأنَّ الفرصة متاحة أمامه ليستثمرها جيِّدًا، وتتجسَّد هذه الثّقة في عقد أميري: التمويلِ الكاملِ للفيلم، وهذا دون أن يُشار إلى هذا الكرم في الجينيريك".

Henri Agel: Robert Flaherty, 73.

الربح الوفير؛ ولكن بناءه الداخلي يؤكد أن المخرج قد قام فعلاً بمراجعة فكرية عميقة، وأن فلاهرتي "حكاية لويزيانا" أكثر نضجًا، وأكثر فهمًا للحياة، وقبولاً بقانون التطور، وأقل تمردًا وطوباوية؛ فقد أضحى يرى الطبيعة أقل قوة، والإنسانَ قادرًا على التغلب عليها بالآلة وإخضاعها؛ وذلك بدل الخضوع إلى نزواتها وعواصفها وأعاصيرها.

تمثل المواجهة بين الابن ووالده -على فتورها- الخيط الناظم الذي يشد أواصر الحبكة الدرامية في الفيلم، ومبررها اختلافُ الموقف من المنصة؛ فالصبي يتعلق بالأرض، وينزعج من العمال الوافدين على محيطه، أما الأب فهو مَنْ يؤجِّر الحقل إلى شركة التنقيب هذه، ولا تصل المواجهة حدَّ الصدام؛ وإنما يوفِّر السيناريو من الأسباب ما يجعل الطفل يسلم بالوضع القائم، ويسعد لِما يوفره إيجار الأرض من الهدايا، ومن مال يُغَيِّر حياة والده جذريًّا نحو الثراء؛ فيعلن مصالحته مع المنصة، ويجعلها موضوعًا لمرحه البريء، فيعتليها ليطل من فوق ارتفاعها على العالم من حوله؛ بعد أن كانت الأعشاب متاهة تمنع عنه النظر بعيدًا وهو يعبر النهر على زورقه.

لا تخلو هذه الأحداث من ترميز يكمن تحت الطبقة الظاهرة والمستوى المباشر من الحكاية؛ فالمواجهة هنا لا تقوم بين الأب وابنه بقدر ما تدور بين فلاهرتي الشاب -في بداياته السينمائية- فتجعل منه رومنسيته ومثاليته طوباويًّا، وبين فلاهرتي الكهل وقد خبر الحياة؛ فأضحى أكثر واقعية وتفهمًا للعالم؛ ومن ثمة يُعيد تشكيل تصوراته للوجود وللطبيعة، ولمنزلة الإنسان فيهما، وعلاقته بهما؛ ولعلَّ العودة إلى بعض المشاهد في "نانوك" و"رجل من آران" تكشف رواسب لهذا الفكر لَمّا تنضجْ بعد؛ فلم يكن الإنسان في الفيلمين -على ما يُميِّزه من عفوية وقيم- بعيدًا عن الحيوان، يعيش على الصيد أساسًا، ويأكل اللحم طازجًا، ويلعق دماء فرائسه. وعليه تكشف قراءتنا لفيلم "حكاية لويزيانا" نزعة سيرة ذاتية مصدرها الذاكرة ثاوية خلف السيرة الغيرية المعلنة، التي مأتاها التخييل؛ فتعمل على إعادة تقييم مسار الحياة، والاعتراف بما يمكن أن يرتكب صاحبها من الأخطاء، وفي الآن ذاته تصادر هذه القراءة على أن فلاهرتي لم يكن يغوص في عالم لويزيانا بقدر ما كان ينصرف إلى باطنه، وإلى ذكرياته في حنين مشبع بألم الفقد، واستحالة الاستمرار؛ فثمة شيء من

فلاهرتي في شخصياته وفي سيرها؛[1] فقد كان **يتبع والده المنقب عـــن المنـــاجم في المناطق القصية، فيعيش في مجمع هندي ويعاشر** أهله في وسط طبيعـــي بـــدائي، ثم يعمل مستكشفًا جغرافيًّا؛ فينتقل في هذه المناطق نفسها، وفيها يبدأ تجربته السينمائية.

ويتجسد هذا الألم في المقدمة؛ التي تطفح شاعرية، وتتغنى بالجمال الفردوسي للنهر، حتى إذا ما تقدَّمت بنا أحداث الفيلم وجدناها مَرْثِيَّة للطبيعة البكر وتأبينًـــا لها؛ فلا تكشف عن انبهار الشخصية بالفضاء بقدر ما تعكس حنين المخـــرج إلى ماضيه، وإلى منجزه السينمائي؛ وهو يهمُّ بالتخلُّص من رواسبه الرومانسية، بعد أن فقدت الأشياء طهارها الأولى.

ينـــزع النقاد اليوم إلى تصنيف الوثائقي حسب مدارسه، وما تقتـــرح مـــن المقاربات ومن وصيغ لإنتاج للمعنى؛ ولكن هذا المنحى لا يلائم دارس فلاهـــرتي؛ وذلك باعتباره سابقًا لنشأة هذه المدارس وملهمًا لمؤسسيها؛ فقد كان رائدًا مبدعًا، ولعل تميُّزه هذا يعود إلى تحرُّره من سلطة هوليوود؛ وذلك ببحثـــه عـــن التمويـــل خارجها؛ مما كفل له هامشًا من الحرية لم يتوفر لغيره؛ فانصرف عن طريق الإدهاش الذي تعتمده هذه السينما، وعن التغني بمآثر الرجل الأبيض، وانتصارات العالم الحر والحلم الأميركي؛ ولم تكن أفلامه استهلاكية تعمل على خلق المؤثِّر أكثر مما كانت تُحَرِّك الفكر، وكانت بذلك تؤسِّس إلى التنوع الثقافي، وإلى فلسفة الاخـــتلاف؛ ولكن شيئًا ما تغير في فكر الرجل مع تقدم تجربته، ومروره بعـــدة مراحـــل مـــن الاستسلام إلى إغراء المال لإنجاز أفلام دعائية حسب الطلب إلى الاستسلام أمام قوة الآلة وجبروها، واعتبارها حتمية إنسانية إلى اختمار التجربة وبلوغ المخرج مرحلة الرشد والقطع من الطوباوية.. وفي تعددها نجد شيئًا من ارتباكنا فيما بدا في مسيرته من الإرباك، بقدر ما نجد شيئًا من أنفسنا في شخصياته المتحدية للطبيعـــة حينًـــا، والمستسلمة لحياة اليُسر والرفاهة التي تكفلها الآلة حينًا آخر.

---

(1) لذلك يُجيب صحفيًّا يسأله عن أسباب تجشُّمه عناء التّرحال لتصوير حيـــاة السُّـــكان الأصليين: "إنك تنسى أنّي ترعرعت بين الشُّعوب البدائيَّة: الهنود والإسكيمو، لقد بلغتُ الثّلاثين من العمر دون أن أعرف الكثير عمَّا تُطلقون عليه "حضارة".. وربما لا أعرف عنها الكثير إلى يومنا هذا".

Henri Agel: Robert Flaherty, 10.

يوهان فان دركوكن
فيلسوف الوثائقي ومفجر الواقع بالسينما
مقاربة نظرية وتنظيرية للمشهد

عبد الكريم قابوس

في عشق سينما يوهان فان دركوكن

يقولون في هولندا: "إن الله خلق العالم، والهولنديوون خلقوا هولندا". وهنا عندما نتكلم عن هولندا نعني المجموعة الثقافية واللغوية النيرلندية في هولندا وبلجيكا.

اكتشفتُ هذه الثقافة عندما كنتُ أبحث عن جذوري التونسية بحثًا عن صورة الحسن الحفصي في لوحة شهيرة للرسام العبقري روبنس؛ أخذها عن الرسام فرميان، الذي اصطحب شارلوكان عندما احتل تونس عام 1535، ووجدتُها في كنيسة جميلة؛ ومن يومها أصبحت مهووسًا بالفن النيرلندي من الخزف بمدينة دلفت؛ التي أزورها دومًا، وبالرسم النيرلندي؛ خاصة تلك اللوحة الرائعة لفان أيك: "الخروف المتصوف" في مدينة غانت، أو موسيقى الكلافسان بمدينة مالين، وفن الزرابي بورشة دي ويت؛ خاصة المجموعة الهائلة من الزرابي ذات الأحجام الخيالية، والتي وثقت بالصورة غزو تونس، وهي الآن في القصر الملكي بإشبيليا؛ لكن ما شدني للثقافة النيرلندية؛ هما مبدعان: الفيلسوف سبينوزا، والسينمائي يوهان فان دركوكن.

الأول فيلسوف لا تغادرني كتبه حتى في القيظ في الصحراء، التي وضعتها على (الآي باد)؛ خاصة أنه يربط بين البصر والإبصار.

عاش سبينوزا يدرس الفلسفة وهو يلمع مساحات العدسات، ويداه في الماء البارد يحك كل الوقت بغبار المرمر، وتأخذ منه العدسة ثلاثة أشهر، ويوهان فان دركوكن الذي يلمع المشهد بدقة، وتأخذ منه السينما حياته كاملة؛ كم تحدثت مع يوهان فان دركوكن عن سبينوزا! وكم علمني فلسفة المران أي يهود أمستردام؛ الذين فروا من الأندلس وحاربهم المتشددون؛ لأن يهوديتهم نصفها إسلام.

إن كان الله خلق الدنيا والهولنديون خلقوا هولندا، وسبينوزا خلق طريقة في الإبصار بالفكر، فإن يوهان فان دركوكن خلق معنى لتيه البصر؛ ولذلك يُلَقَّب بمغامر النظر.

يقولون عنه إنه المخرج الفاقد "للصفاء"؛ أي أنه أحادي المنهج، يمارس مزج الأساليب، عنيد وجسور بهدوء عندما يُدافع عن آرائه، ولمَّا يُبادر بمعالجة موضوع ما يقوم كالرسام بتحديد أطره ومفرداته للأوضاع التي يتابعها، وهو كسبينوزا يلمع البصر حتى ينفذ إلى البصيرة.

يلخص منهجه في الجملة الآتية:

"هل لنا حق التدخل في الواقع؟ إن أسئلة الأخلاق أوسع من التساؤل، وإننا لا نعترف بدور المونتاج، أو أننا نصور دون توقف، ولا نأخذ مواقف، يَدَّعُون أنه عندما لا يتدخَّل المخرج في المشهد هو إنسان ومخرج مستقيم أخلاقيًّا.. إن كانت الأمور هكذا فأنا ضد الأخلاق... ولماذا يفرض على المخرج الوثائقي أن يكون أخلاقيًّا في حين أن المخرج الروائي له الحق في الاغتيال والقتل والاغتصاب في أفلامه، وكأنه كُتب على المخرج الوثائقي أن يتحلى بالأخلاق قبل أن يعكس الواقع؛ هذا أمر غير مقبول". ثم يُضيف: "أنا أصوِّر أساسًا على مسافة تُتيح أن ألمس مَنْ أصوِّر ويلمسني، وله الحق في رفض المشهد".

يوهان فان دركوكن صاحب مواقف، ولا يتوانى على الخلط بين الحياة المعيشة وإبداعه، وهو يحشر نفسه وأسرته في أفلامه، كما فعل في فيلم: "الكلمات الأخيرة" عن الأيام الأخيرة لأخته المريضة بالسرطان؛ لكن الفيلم لا يتناول لا أخته ولا السرطان؛ بل فلسفة بصرية حول الحياة والآخر، والقريب والأنا.

يبدو عمله وكأنه سيرة ذاتية فيلمية؛ لكن لا يجب أن يغيب عن أذهاننا أن يوهان فان دركوكن أتى إلى السينما عن طريق التصوير الفوتوغرافي، والصورة الثابتة حاضرة دومًا في أفلامه.

مخرجُ التعقيد ومنظِّرٌ متجاوز؛ يستفز عندما يرفض مفهوم أن "السينما لغة"، ويدحض قولة جون لوك غودار: إن "السينما هي الحقيقة 24 مرة في الثانية".

مادي تاريخي، وهو الرافض لمبدأ أندريه بازان الشهير: "يجب دومًا أن نُضَحِّي بجزء من الواقع لفائدة الواقع".

قبل تحليل منهج يوهان فان دركوكن يجب ألا يغيب عن متتبعيه أنه ملك الارتجال؛ وذلك نابع من غرامه بموسيقي الجاز، فهو ينتمي إلى مدرسة تعدُّد الأساليب، يعشق المدجن؛ وذلك بارز في أسلوبه في المونتاج، هو كذلك ملك الاستطراد والتجوال من موضوع لآخر دون استئذان، وهو ممارس رقيق للتورية والاستعارة؛ وحتى الإطناب البصري دون خلق الملل؛ لا يعتمد قواعد؛ قاعدته أنه لا قاعدة، هو من طينة المترسلين (Essayiste)؛ وذلك بادٍ عندما يقوم بحقن جرعات من الروائي في الوثائقي، وهو الذي يطرح الأسئلة تاركًا للمتفرج البحث عن الأجوبة.

مخرج شامل يمسح العالم بنظرة واحدة ثاقبة، وهو صاحب فكرة مقارعة الصور؛ يصور لك فيلمًا نصفه في هولندا، والنصف الآخر في بوليفيا، وفيلمًا بين أمستردام وتطاوين. يربط بين أنماط البشر بالمونتاج، يُعيد بناء العالم ثلاثي الأبعاد، مكثفًا وجهات النظر، رابطًا الأفكار بالأشياء، ينتمي إلى التيار الإنساني حسب محاور شمال/جنوب وشرق/غرب، متابع دقيق للمهاجرين والعالم الثالث، والقضايا العادلة؛ مثل فيلمه عن البيافرا والفيتنام، والفلسطينيين بفيلم: "الفلسطينيون"؛ الذي رجح الكفة للفلسطيني عن الصهيوني في أوروبا الشمالية الباردة، وعُرف بالقضية، وصورة المرأة الفلسطينية الشهيرة -التي تحمل صورة ابنها الشهيد- هزَّت آنذاك العالم، وكانت ربما وراء بداية محادثات أوسلو وتدخُّل النرويج في الحوار الفلسطيني/الإسرائيلي، وفتح باب اللجوء السياسي للعرب في هولندا والدانمرك.

يُرَدِّد يوهان فان دركوكن دومًا: "المخرج الوثائقي يُساير موضوعًا واحدًا؛ لكنني أنا أكون حكاية من ألف موضوع، وألف حكاية وحكاية، والتزامي بفرقعة المواضيع هو أكثر الأساليب حداثة". فلنحاول أن نُلَخِّص منهج يوهان فان دركوكن انطلاقًا من فيلموغرافيا خصبة وبيليوغرافيا طويلة؛ (انظر الملاحق).

يوهان فان دركوكن شيء من زخم

ليس من باب الإطناب -أو ما أسميه "هوليغان الصورة"- حسب فريق أو لاعب بلا نقاش، أن نجزم أن المخرج الوثائقي الهولندي (الكوني حسب مدونته) يوهان فان دركوكن هو مَنْ دفع بالوثائقي من مرحلة الهامش السينمائي إلى صلب الإبداع والتنظير حول الصورة، والصورة المتحركة، ودورها الجمالي والفكري والحميمي، وحتى الفلسفي.

يوهان فان دركوكن أبدع ونظَّر، واخترق القوالب الجاهزة؛ لأنه كان مخرجًا يحمل نظرة وصاحب نظرية أو نظريات، وهو الذي حاول أن يُخَلِّص "الكبة" -أي خيوط السينما الوثائقية المتداخلة نمطيًّا وعمليًّا ونظريًّا وجماليًّا- خيطًا خيطًا؛ وذلك في غزارة إنتاج لا مثيل لها في تاريخ السينما الوثائقية بأكثر من 60 فيلمًا.

عندما اقترحتُ موضوع هذا المخرج؛ كنتُ أتصوَّر أن الدراسة ستأخذ مني وقتًا معتادًا، وأجدني اليوم لمَّا جمعت مراجعي، وأَعَدْتُ مشاهدة أفلام هذا المخرج (الوحيد الذي جُمعت أعمالُه الكاملة وبيعت للعموم)، خاصة الرجوع لما كُتب حول تجربته، وجدتني أمام مشروع كتاب؛ لكن كيف لناقد عربي أن ينشر كتابًا حول مخرج لا يعرف أعماله إلا بعض المهمشين من المهوسين بالسينما، خاصة الوثائقية منها.

ربما تدخل المقاربة الحالية في حيز الانبهار؛ لأن كاتب هذا المقال كان له الشرف والربح لما عمل مع هذا المخرج في أحد أفلامه: "السيد والعملاق" في الجنوب التونسي، وتعرَّف طريقةَ عمله ومقاربته ونظرته.

ومن بين تلك الحماسة التي تكمن وراء الإعجاب بهذا المخرج، فكرُه التقدمي، ونصرته للعالم الثالث وقضاياه، وهو الذي أخرج أجمل فيلم عن الفلسطينيين عام 1975.

يوهان فان دركوكن الطائر الحائر؟

من هو؟ ما مسيرته؟ ما ماهية مدونته؟ خاصة ما هي مقاربته، ومقارباته؟ وما تأثيره في الوثائقي؟

إن قراءة المدونة -التي أمامنا- تجعلنا نؤكد أن التلميذ تخطّى أساتذته، وإن كنا في دراسة سابقة بمجلة الوثائقي أكّدنا أن الأربعة الكبار الذين وسموا السينما الوثائقية بطابعهم؛ وهم: دزيغا فرتوف، وفلاهرتي، ويوريس إيفنس، إذا أضفنا إليهم جانروسكي ووايزمان؛ فإننا نعتبر تلميذ يوريس إيفنس (مخرجنا يوهان فان دركوكن) قد تخطّى وتجاوز مفهوم السينما، ومفهوم الوثائقي، ومفهوم الصورة إلى ما هو أكثر تجليًا وتفجيرًا، وهو في مستوى بول ريكور، وديردا، وبورديو في العلوم الإنسانية؛ لكن بمقاربة وثائقية بصرية؛ ببساطة هو الذي حوّل الصورة إلى مفردة فكرية، والمشهد إلى مفهوم (paradigme)، والفيلم إلى خطاب بالمعنى الأرسطي للكلمة (Poïétique).

لندخل عالم يوهان فان دركوكن..

يوهان فان دركوكن من هو؟

أكثر من ستين فيلمًا، مئات المقالات، محاضرات ودروس، وطبعًا الأول بين الوثائقيين، الذي اخترق قاعات السينما بعرض أفلامه على النطاق التجاري جنبًا إلى جنب مع الأفلام الروائية، وُلد يوهان فان دركوكن عام 1938 بمدينة أمستردام، بدأ ولعه بالتصوير الفوتوغرافي منذ سن 12 سنة؛ وذلك تحت إمرة جده، الذي كان مغرمًا بهذا الفن، ونشر أول ألبوم له في سن 17 سنة؛ عنوانه: "عمرنا 17 سنة". يتضمن صورًا لأترابه، (وسوف يُثير هذا الكتاب ضجة كبيرة)، وينتقل إلى باريس في أواخر الخمسينيات؛ ليدرس السينما في باريس بأهم معاهد السينما في العالم الأيداك (IDHEC)، وينشر أثناء دراسته كتابه الثاني "وراء الزجاج". وفي عام 1957 يحمل الكاميرا ويذهب مع أصدقائه ويُنتج أول أفلامه "باريس فجرًا"، ومن يومها لم يتوقف عن إخراج الأفلام ونشر الكتب؛ ليترك لنا مدونة تتكون من 61 فيلمًا، و10 كتب، ومئات المقالات، وعدة أفلام صُوِّرت عنه وعن مسيرته ومنهجه.

ومنذ عام 1977 ينشر مقالات عن السينما ناقدًا ومنظرًا تحت عنوان: "عالم مقاول صغير"، في مجلة (Skrins)، ويواصل في التجديد بمعارضه المتميزة؛ التي يمزج فيها الصورة الثابتة بالعروض وإخراج خاص به على شكل تثبيتات (installation)

وسينوغرافيا؛ خاصة تلك التي ينظمها له مركز بامبيدو في فرنسا كل خمس سنوات، والمعارض الضخمة التي نظمها له مركز التصوير الفوتوغرافي الأوروبي بباريس سنويًّا.

كاد يوهان فان دركوكن أن يبقى نكرة لولا حماس بعض محبيه، خاصة سينماتيك الكيبيك عن طريق صديقه "روبرت دودلان"؛ وهو ناقد رائع دفع خزينة أفلام الكيبيك إلى الصف الأول، وكذلك مجلة كراسات السينما، وقد اهتمَّ بأعماله أهم النقاد فيها؛ وهما: سارج داني وآلان برغالا.

ومما تميز به يوهان فان دركوكن هو أنه كان رجل أوركسترا، يُصَوِّر بنفسه، ويُخرج بنفسه، ويُشرف على التركيب، ويحضر العروض ومع زوجته نوش فان در ليلى (Nouch van de Lely) الحاملة للمصدح والمسجل، والمختصة في الصوت، وكل ذلك في هدوء وتؤدة ودقة وصمت؛ غير أنه كان لاذعًا في ردوده، ومحيرًا في تنظيره؛ ويستنتج النقاد أن مخرجنا يعتمد كثيرًا على انعدام التوافق بين حديثه وما ينتظر محاوروه ومستجوبوه؛ فهو يبدو متناقضًا حيث ينتقد نقدًا لاذعًا مفهوم الوثائقي، ويعرض أفلامه في مهرجانات مختصة في الوثائقي.

حتى إن كانت مرجعيته دومًا مرتبطة بمخرجين متميزين؛ مثل لوكوك الكندي، وأستاذيه (يوريس إيفنس، وجون روش)، ولا ينفي المخرجين التجريبيين؛ فهو ينطلق في بعض الأحيان في تفسيراته من تجربة المخرجين الروائيين؛ مثل (هيتشوك، وريني)، ويلخص تجربته وفكره ونظرياته في جملة تطفو على السطح، وسنقرؤها أو نستمع إليها في حواراته: "لا يجب الاكتفاء بوصف بدائي للواقع" جملة قنبلة، التي مفادها مبدئيًّا هو أنه لا يجب أن نغتبط بتسجيل جزء من الواقع، وهو واقع نتصارع معه، وأتذكر هذه الجملة التي صَمَتَ بعدها مناقشوه في إحدى الحصص التلفازية الشهيرة (حلقة الليل): "إن ركائز الوثائقي هو الروائي، غير أن الوثائقي مجبور أن يكون نتاج عمل من إبداع فنان".

قراءة في مدونة يوهان فان دركوكن

ضد الوثائقي، ضد الواقع، ضد الكل؛ لكنه الوثائقي الأصيل؛ مقاربة صعبة التصور؛ لكن هذا هو يوهان فان دركوكن؛ ربما تكون جذور فكره الماركسي

تكمن وراء نظرته واستعماله للديالكتيكية في استفزازاته في الأجوبة عندما يُسأل، "يُجمع النقاد والمنظرون على ألا نستطيع اختزال نظرة ونظرية يوهان فان دركوكن حول الفيلم الوثائقي في جملة أو فقرة أو مقال". هنا يكمن نوع من الغموض الإيجابي والطوعي يُغَطِّي فكر ونظرة يوهان فان دركوكن.

عندما نشر آلان برغالا مقالاً عام 1985 عن فيلم: "الزمن"، كانت أول مرة يسأل فيها سؤال الناقد والمؤرخ: هل يوهان فان دركوكن مخرج وثائقي؟ حيث طرح المخرج مفهومه الأساسي: "إعادة النظر في الواقع كضامن لعملية التوثيق". وقد وصف برغالا هذه النظرة "بالحيرة الميتافيزقية حول واقعية الواقع، أو واقع الواقع"؛ في حين أن يوهان فان دركوكن هو بلا منازع مخرج الواقع والواقعية الوثائقية بامتياز.

قبل هذا النقاش كان يوهان فان دركوكن يُصَنَّف في خانة المخرجين التجريبيين بما فيها من دهشة وانتقاص، ويُصَنِّفه النقاد مع "جون لوك غودار" و"كريس ماركر" في صنف المخرجين المترسلين (الترجمة العربية لكلمة essaiste)؛ وهي مرحلة بين التنظير والإبداع كما في أعمال: جاكبسون، وميشال سار، وبارت، وشمسكي.. إننا نستطيع أن نقول: إن يوهان فان دركوكن هو شمسكي السينما الوثائقية.

مع فيلميه (Face valu) (1999)، وأمستردام قرية شمولية (Village global) (1996) يرتقي يوهان فان دركوكن إلى أعلى قمة إبداعه، ويُثير في الزمن نفسه حيرة المنظرين.

مخرج غير قابل للتصنيف، يقف في التقاطع بين الوثائقي والروائي، لا وثائقي ولا روائي، يمكن تصنيفه في المبدع الباحث عن التجريب في النظرة واللقطة.. هو ما نسميه الباحث الحر العضوي في بحث مستمر وتجريب دائم، فهو يُعيد استعمال لقطاته من فيلم لآخر، ويقارعها بصور أخرى جديدة؛ فيفجر خطابًا متميزًا، وهو الذي يمضي وقتًا طويلاً في عملية التركيب؛ بل لنقل التوليف أو التأليف، حتى يصل إلى إبداع لغة سينمائية تتحول إلى مقاربة حسية.

ويقول عنه المخرج نيكولا فيلريبر: إنه "مبعثر بين أحجام عديدة للصورة، وأشكالها، وتجريبيتها؛ عمله مدونة كثيفة ومكثفة، تترجم ميولاً إلى تذوُّق جلّ

أنواع الأساليب السردية، وسبر أغوار سبل جديدة بحثًا عن المجهول؛ أي كل ما يخيفنا، وفي الوقت نفسه يفرض علينا جاذبيته".

وعندما يرتقي إلى جذوة فنه وأسلوبه يقول عنه انطلاقًا من فيلم غريب ($I Love) (أحب الدولار): إن "يوهان فان دركوكن يبدو وكأنه تخلّى في هذا الفيلم عن ميوله إلى الإطناب في الشكلية". مبرزًا قدرة المخرج وهو يعالج مواضيع مبهمة ومجردة (Abstrait) وذهنية، أنه يرتقي إلى "التفكير في تعقيد العالم".

وكلما وقع الرجوع إلى فيلمين متميزين: "الطفل الأعمى" (1964)، و"هرمان سلوبل/الطفل الأعمى (2)" (1966)؛ اكتشف النقاد -خاصة- كيف أن المخرج يترك نفسه يستجيب إلى جاذبية الروائي في حركة مد وجزر، ورواح ومجيء، ودفع وجذب بين الروائي والمذكرات والوثائقي؛ وذلك في علاقة بين الأنا والآخر، وأتت قمة هذه المقاربة في فيلم "أمستردام قرية شمولية".

وعندما أصبح يوهان فان دركوكن مخرجًا يُحسب له حساب انكبَّ المنظرون -خاصة منذ فيلم "الطفل الأعمى"- على مفهوم المكان والفضاء؛ وعلاقتهما بالزمان والحركة في سينما يوهان فان دركوكن؛ الذي استبق -حسب تأكيداهم- جيل دولوز في نظريته حول السينما/الحركة، السينما/الزمن؛ خاصة عندما حدد المخرج "تكوين مفهوم معقد للفضاء والمكان"، مقابل نظراته للزمن؛ وهكذا يركز المخرج نظرية كاملة حول الإبصار، ولما يمزج المخرج المقاربة التشكيلية، والبحوث الشكلانية في عملية بناء/تحطيم، تكوين/تفكيك في مسار "حالات العبور" بين الشكل والواقع؛ يضيف إلى عملية "التحول الدائم" فارضًا وقع نسق الفضاء على شكلانية الفيلم، ويجعل هذا النسق يسيطر على عملية التحليل والمعاينة، التي يعتبرها المخرج "أساس تجميد الواقع وتعليبه، وهي صلب الحياة المتواصلة".

بين النظرية والتطبيق.. الديالكتيك والبراكسيس

ما موقف يوهان فان دركوكن من الوثائقي؟

من الصعب اكتشاف مفهوم البراكسيس -أي ما وراء تطبيق الأيديولوجيا على الممارسة المعروفة في المدرسة الماركسية- إلا بممارسة المادية التاريخية

والديالكتيك، وهو ما يميز مسيرة يوهان فان دركوكن البادية في ربطه بين النظرية والتطبيق أي الفكر والبراكسيس.

كنا أكّدنا أنه من الصعب تحديد موقف المخرج الهولندي يوهان فان دركوكن من الوثائقي؛ لكن يمكن تحديد أطر موقفه الذي يسوده الغموض (Ambiguité)، وهو ملغم بمعنى غير واضح، وفيه طبقات من المفاهيم... ويسوده أيضًا التناقض؛ غموضه يكمن في أن مرجعيته أساسًا هي الحياة المعيشة، وإن كان يرفض مفهوم الوثائقي؛ فإنه يستعمل مفهوم "مراحل وثائقية" عن أجزاء من أفلامه... ويقول: إن "اللحظات الوثائقية" هي التي يشعر فيها المخرج والمتفرج أن الأشياء تهرب من بين يديه، وهو يفرق بين أفلامه المكونة من نمطين: الأفلام الوثائقية التي تُصَوَّر مباشرة وبطريقة مباشرة وعفوية، وأفلامه "التي تُعَدُّ مسبقًا".

والطريف عند يوهان فان دركوكن أنه يتدخل في أفلامه التي يكتب ويقرأ لها التعاليق بصوته... ثم يُعَلِّق بين ثنايا التعليق على العملية الفيلمية، وينظر ويلاحظ في فيلمه الرائع: "عطلة ممتدة" (2000)؛ الذي صوَّره عن حياته عندما اكتشف أن السرطان استفحل في جسده؛ إذ يقول: "في الفيلم الوثائقي لا نبرز إلا لمامًا التنقل؛ إنه ليس من المعقول أن تتصور سينمائيًّا العالَمَ دون أن تطوي الطرقات، أو تحلق بالطائرة؛ فالسينما الوثائقية هي ملهاة ومقبرة للزمن تلوث المحيط".

من هنا يبدو موقفه الغامض الرافض للوثائقي، ولجوؤه إلى الوثائقي عندما يعبر عن مفاهيمه المتناقضة؛ ولو تابعنا كتاباته وتصريحاته نجده في الستينيات لا يستعمل كلمة وثائقي وينزل أفلامه -وهو الفنان الفوتوغرافي- في خانة الفن الحديث؛ الذي استند إليه في تحديد مفهومه للتمثل، والتمثل عنده ليس الوصف؛ بل خلق فضاء محدد للتعبير، فالواقع غير قابل للتثبيت في فيلم، وهو عكس مفهوم مدرسة "السينما المباشرة"، ويعبر عن ذلك عندما يحكي عن الرجل الأعمى في "الطفل الأعمى 2"، ويقول: "هذا الطفل المسمى هرمان هو شكل وحجم، وداعًا أيتها الأحجام الصغيرة". فالطفل ليس كائنًا واقعيًّا؛ بل هو حجم وشكل.

ويكتب في إحدى مقالاته ما يلي: "الوثائقي ليس هو الذي يقدم رؤية أن شيئًا ما هو هكذا أو هكذا؛ بل أصل الحكاية هي على الفيلم أن يعرف كيف كان الشيء؟ كيف هو في فضاء محدد؟"

وبالمقابل يبرز الناقد سارج داني أن يوهان فان دركوكن -الذي حارب مفهوم الوثائقي- سوف يكتسب شهرته بتدعيم السينما الوثائقية وتطورها في السبعينيات؛ لتصبح فنًّا كامل المعالم مستقلاً بذلك، فبرز ما يسمى "بالسينما المباشرة" في كندا، وسينما الواقع، وينقضُّ مخرجنا على المفهومين ليلعب بما ينتظره المتفرج، ويُجيب عن ذلك مشدِّدًا: "أحد المشاكل التي أواجهها لتعريف أفلامي والتعريف بأفلامي هي تصادم مفهومي وثائقي/روائي، أعتقد أن كل فيلم تم الاشتغال عليه جديًّا وبوعي على مستوى الشكل هو فيلم وثائقي". ويواصل قائلاً: "أنا أحاول أن أؤكد غموض مفهوم الوثائقي؛ لأن المادة الجمعية تمثل توثيقًا ووثائق حول ما تم على عين المكان أثناء التصوير...". هكذا يعقد يوهان فان دركوكن علينا مرة أخرى المفاهيم.

وبعد عشر سنوات يتطور مخرجنا في استفزازه؛ عندما بدأت ملامح مفهومه للوثائقي أو التسجيلي تظهر بقوله إن "أفلامه تبدأ كتجربة مباشرة للواقع، وتنتهي بالطابع اللاواقعي... للواقع".

ولما دفعه بعض النقاد للنقاش مع مخرجين آخرين التجأ للغموض نفسه، وهو في قرارة نفسه واضح كاستفزازي هادئ؛ ويقول: "من الصعب أن تسوق الواقع كمادة خام". -وبالمناسبة ربما من هنا يأتي الغموض عندنا نحن العرب في ترجمة سينما الواقع وسينما الحقيقة- ويعترف يوهان فان دركوكن أن أفلامه تلامس حافة النقاط المشتركة مع السينما التجريبية؛ غير أنه يقترب شيئًا فشيئًا؛ وهذا ما لاحظناه في عمله لما كنا نتابعه وهو يُصَوِّر في الجنوب التونسي فيلم "السيد والعملاق"، كان يصور في تطاوين دون مرجعية دون سيناريو؛ بل حسبما تستهويه الحركة، أو الفضاء، أو المشهد، أو العلاقة بين الناس، ويقول: "إن فكرة إنتاج الواقع بالكاميرا هي عملية قوية؛ وأعترف بأهمية الواقع في حين كنت أميل مدة طويلة إلى التقليل من أهمية الواقع، صحيح أن النقاد يصنفوننا في غيتوهات واقعية، غير أن الانبهار بفكرة الواقع يدفعنا إلى ممارسة سينما الواقع". ولما دخلنا سوق تطاوين ثوان بعد خروجه من السيارة كانت الكاميرا والمسجل جاهزين؛ فجلس القرفصاء ليسجل حركة رجل يتسلم أموالاً وبيده مقص، تلك اللقطة التي حللت كثيرًا، وقال "تلك اللقطة لن تعاد أبدًا". (مفهوم الزمان)؛ ولما كنا نتابع فلاحًا

يحرث تحت شجرة تين يتيمة اكتشف جملاً فراح يُصَوِّره؛ لكن الجمل غاب داخل مغارة، واكتشف أن المغارة هي معصرة زيوت بربرية، فمكث ساعة يُصَوِّرها وكأنه عالم أنتربولوجي (مفهوم المكان).

يؤكد يوهان فان دركوكن وضوح مبادئه، وإجابة على سؤال: "لماذا تواصل ممارسة الوثائقي؟" يُجيب: "الوثائقي تم تعريفه اعتباطيًّا، كان عليه أن يجد لنفسه تعريفًا أقوى وأدق، وأكثر خلقًا كحقل بصري يستطيع الفن أن يتدخل فيه بطريقة أقوى". وهكذا يبقى متعنِّتًا في تهميش نفسه ومدونته ونظريته؛ لأنه يري أن السينما الوثائقية ليست عملية سرد الواقع الخارجي، وينقد ما يسمى بالموضوعية مستندًا إلى أنه من الصعب أن نعكس "الواقع"، ولو باحترام ذلك الواقع".

في التسعينيات يتحول يوهان فان دركوكن إلى مناضل ضد مفهوم الوثائقي؛ على الرغم من أنه يمارسه بدقة؛ ويُجيب عندما تُحشر أفلامه في خانة الوثائقي بين الانزعاج، والهيجان، والسخط، والبحث عن تعريفات جديدة بحثًا عن مفاهيم جديدة، وتصنيفات مستحدثة، وينادي بطريقة مغايرة لتصنيف الأفلام؛ والحق يقال: إن النقاد والباحثين والمنظرين لم يأخذوا بعين الاعتبار إلا القليل من أفكاره أو تنظيره. ويبدأ بالتأكيد أنه لا يوثق ويكتفي "بالحضور الجسدي للأشياء" قائلاً: "لا يهمني أن أوثق شيئًا ما؛ بل في الأساس لا نوثق إلا الحضور الجسدي".

ويفند فكرة الحقيقة أو الواقع عندما يؤكد أن "كل شيء يكمن وراء عملية تصوير الحقيقة؛ لأن "تفليم" (filmage) الواقع في الدرجة الصفر غير موجود، وحقيقة كل شخصية، وكل شخصية حقيقية، تكمن في آخر المطاف في الاختيار الواعي، أو غير الواعي؛ الذي يقوم به عندما يخرج نفسه بنفسه أمام الكاميرا في مشهد تلقائي". (برنامج كامل).

وهو لا يُخفي حيرته أمام مفهوم الواقع؛ وهنا يزيح فحوى الوثائقي: "المشكلة مع كلمة الواقع"، وحتى "وثائقي" هو أننا لم نجد بعد كلمات/مفاهيم غيرها؛ لكن هي كلمات، مفاهيم يجب أن تُوضع بين ظفرين، وأنا أميل إلى "الظفرين قبل الكلمتين". لكن نجده في آخر المطاف يعترف أن هناك منهجًا وثائقيًّا قائلاً: "أنا لا أعترف بالوثائقي كنمط محدد، أنا أومن بالسينما؛ لكن ربما أعترف بوجود منهج وثائقي".

وكلما يحاول تقديم ما يميز منهج أفلامه يؤكد مفهومي: "التكوين"، و"الهيكلة"، وعندما يُطلب منه توضيح ما الفرق بين الوثائقي والروائي؟ يُجيب: "إن الأشخاص الذين نراهم في الفيلم على الشاشة يواصلون حياقم خارج الشاشة". ويؤكد انخراطه في مفهوم "الارتجال"، ويؤكد أن تصنيف الأفلام إلى فيلم ارتجالي وفيلم مع سابقية الإضمار أدق من التصنيف وثائقي/روائي".

صحيح أن يوهان فان دركوكن هو ملك الارتجال؛ وهذا آتٍ من غرامه بموسيقى الجاز، ويؤكد أن العلاقة مع الواقع مهمة؛ لكن ليس بمعنى المباشرة، ويجزم يوهان فان دركوكن أن "المهم هو ألا نسقط في سخافة قول: إن كل شيء حقيقي وواقعي. الحقيقة هو أن كل ما يدور أمامنا مفتعل، والإبداع هو اختطاف تلك الفترة الواقعية، كالرحيق من الزهرة عندما نهشم السيناريو". وهكذا يبدو الغموض الذي يشوب علاقة يوهان فان دركوكن بالسينما المباشرة، التي بدأت في فرض نفسها في بداية السبعينيات كمدرسة قائمة الذات انطلقت من كندا.

ومن هنا ينطلق بمفهوم جديد؛ متمثّل في البحث عن الحقيقة بافتكاك الحق في الكلمة؛ اعتمادًا على مبدأ "اللاعلم"؛ (العلم من إعلام والعلم من علوم).

يتلخص مبدؤه في "أننا لا نستطيع أن نلم بموضوع بطريقة شاملة ونستطيع أن نستنتج استنتاجات سياسية؛ لأننا لا نستطيع أن نحكم مكان الآخرين، في حين لكل إنسان الحق في الكلام والتعبير، وهو أمر منطقي". من هنا كانت منهجية أفلامه في أواسط السبعينيات؛ مثل: "الفلسطينيون"، و"الربيع"، ومن هنا أتت محاولاته لإدماج الحيرة في سلطة الواقع؛ قائلاً: "المهم ليس أن نؤمن بالصور؛ بل المهم أن تكون الصور طريقة للوصول إلى التخيل".

حاول يوهان فان دركوكن جاهدًا أن يزيح القوالب الجاهزة؛ التي تعتمد في الوثائقي، خاصة وصف الصورة بشريط صوتي، أو اتخاذ أسلوب سردي يميل إلى الروائي، وهو الذي تخلى عن عملية مسح الحقل البصري للمشهد؛ وذلك بتكوين فضاءات غير متصلة داخل الإطار عن طريقة القفز؛ وذلك "بحثًا عن علاقة الأشخاص بإطارهم داخل المشهد"؛ ولذلك تميز في طريق كتابة التعليق الذي لا يشرح الصورة؛ بل يأتي كخطاب تفاعلي مع الصورة، وربما في تناقض ديالكتيكي معها؛ فالتعليق لا يأتي من فوق لإضفاء معنى على المشهد، وهو ساخط على مفهوم

عدم التدخل، وهي ميزة السينما المباشرة الأميركية مبنية على "أخلاقية" يرفضها رفضًا تامًّا، وهو يفضح دومًا "احتكار النوايا الطيبة" المتسم بها "الوثائقي".

وهو لا ينتمي إلى أصحاب "سرقة الصور" كما فعل البلجيكيان الإخوان داردين في فترة إبداعهما السينمائي الوثائقي؛ بل يؤسِّس أحد أقطاب فلسفته المختصرة في تعبيره: عوض أن "نوثق" يجب أن نعتبر الفيلم فضاءَ تبادلٍ، تقاسم، تشارك، وربما تواطؤ بين المخرج والأشخاص الذين يقوم بتصويرهم.

على الرغم من أن يوهان فان دركوكن يعتز بتجارب أستاذه جون روش "أبي السينما الإثنية أو الأنتربولوجية" المعروف، فإنه يقف بصمود أمام هذا المنهج، خاصة تجربة روش؛ الذي يدعو لكي تصور وثائقيًّا حقًّا؛ فإن على المخرج أن يقتسم لمدة طويلة حياة الذين سيُصَوِّر حياهم، ويقول: "أنا لا أقبل أن أعيش ستة أشهر كي أصور 20 دقيقة؛ لأن هذا يعتبر عندي نوعًا من التفاخر". وهذا ما فعله في تونس؛ إذ صور نصف فيلم (40 دقيقة) في عشرة أيام؛ ويرفض الفكرة الوهمية القائلة: إن على الفيلم الوثائقي أن يدرس العالم بطريقة علمية لفهم العالم.

ويُصَرِّح عام 1997 قائلاً: "أنا أحترز من المنحى الإثنوغرافي؛ الذي يدعو إلى أن نكون عادلين ودقيقين بالنسبة إلى الأشياء، وبالنسبة إلى الثقافات الأخرى... أنا أعمل ضد الإثنوغرافيا، والأمور تصبح مهمَّة عندما يتهشم النموذج، وإن التمثّل الواقعي يتوقَّف في منتصف الطرق بين العاكس للواقع، وبين ما لا يقدر على عكسه".

المرجعية للحياة وليس للواقع، مسألة أساسية في أفلام يوهان فان دركوكن؛ الذي سيضع في بداية فيلم: "أمستردام قرية شمولية" جملة للمفكر الألماني بيرت شيبرك: "الحياة هي 777 قصة تدور في اللحظة نفسها". ويختم الفيلم نفسه: "كيف ننتقد الحياة؛ الحياة هكذا". يقولها البطل خالد، وهو مغربي يعمل ساعيًا لدى إحدى الشركات؛ فالمرجعية للحياة أساسية في سينما يوهان فان دركوكن؛ وهذا ليس بحثًا عن بناء، أو تشكيلٍ ما؛ بل على هيكلة يجد فيها المشاهد علاقته الخاصة مع الحياة الواقعية؛ لكن كاميرا يوهان فان دركوكن (الذي يُصَوِّر بنفسه أفلامه) تخدعنا، وتقطف كالمتنزه في حقول الربيع مشاهد لا معنى لها؛ لكنها تُؤَدِّي دورًا

مهمًّا في نظرة المتفرج، وإن كانت بعض اللقطات ليس لها دور؛ فهي تأتي كعكاكيز لفأفأة البصر، ويوهان فان دركوكن أكثر تعقيدًا عندما تشعر في أفلامه بانعدام التطابق بين الصورة والصوت؛ فعنده صور سمعية وصور "بصرية"، فإذا أغمضنا أعيننا في مشاهدة ثانية لأحد أفلامه، وهو ما اقترحه مرة في أحد المخابر التحليلية في جامعة أميركية، فلا نتخيل ما رأيناه في الفيلم بالصورة. فهو يرى أن المشاهد هو الذي يقوم بتطبيق الصوت والصورة، وأن التعليق هو لعبة ومتعة، متعة الموسيقي لما يعانق آلته ويدغدغها؛ إذ يكمن ثراء أفلام يوهان فان دركوكن في تنوُّع علاقة تعليقاته مع صوره؛ وحتى لا يعترف بالوثائقي -وهو أكبر مخرج وثائقي- اخترع عام 1995 مفهومًا جديدًا؛ وهو البحث عن "سينما مواضيع"، حتى يبتعد عن "الوثائقي"؛ وهكذا يبدأ في التلاعب عندما يهرب من الوثائقي ليسقط في براثينه، وذلك بارز في فيلمه عن عازف السكسوفون، يقول عازف السكسوفون: "من الصعب تصوير فيلم وثائقي عن صناعة السكسوفون". وتنتقل الكاميرا لتصور وثائقيًّا في باريس صناعة تلك الآلة.. وهكذا، يلعب بأعيننا وبأعصابنا.

ليست خاتمة بل فاتحة لفهم ممكن

إذا أردنا أن نُكثِّف منهج يوهان فان دركوكن فإننا نستطيع أن نؤكد:

- اعتماد أفلام يوهان فان دركوكن المفارقات (Paradoxe)؛ عندما يقول: إن كل شيء واقع، كل شيء حقيقة؛ لكن واقع الجسم -وهو في حركة دائمة- واقع صراع كل إنسان من أجل الحياة..". ثم يؤكد: إن كل شيء كاذب ومفتعل... قوة المفتعل تكمن في ذوبان الأصناف المميزة بين الحقيقي والكاذب، بين الواقعي والمفتعل، بين الواقع والمتخيل. ومن هنا أسس مفهوم: "رواية الصورة"؛ فهو يلعب لعبة واقعية الصورة ضد شكلها ونسبة قيمها.
- أفلامه مزيج يبدو يتشكل في عيون المشاهد؛ وهذه قوة؛ الذي ليس شاهدًا فحسب؛ كما في الأفلام الوثائقية؛ بل شاهدًا خلاقًا؛ الإبصار والمشاهدة عنده خلق وابتكار.

- في أفلامه لا نكتشف واقعية بدائية؛ لكن نشعر أن البناء الفيلمي هو الأساس، وهو ما يسميه: "لحظات الصدق الصغيرة". والصدق هنا هو الحقيقة، لا تأتي إلا بعد اختطافها.

قبل الحياة ترتبط أفلام يوهان فان دركوكن بعملية التفكير، وأيديولوجية المخرج؛ فهو يعتمد على جملة، للنمساوي ميوزيل في روايته: "الرجل دون مزايا"، التي تقول: "إذا كان هناك معنى للواقع، يجب أن يكون هناك معنى للمحتمل". وللوصول إلى وضوح الرؤيا المبتغاة والمشتهاة يعتمد يوهان فان دركوكن على تخيل المشاهد ومخياله، الذي يستطيع أن يرى في كل مشهد مَشاهد أخرى، وفي كل حركة حركات أخرى، وفي كل معنى معاني أخرى؛ لأن "المعنى" لا يتشكل إلا بممارسة اللامعنى.

ملاحق

ملحق 1

1. فصوص النصوص

كيف يُعِدُّ يوهان فان دركوكن أفلامه؟

بعض النصوص التي كتبها يوهان فان دركوكن تعكس مفهومه للسينما، وللوثائقي، وللواقع؛ خاصة للزمن، للمكان، للنسق والنظرة للآخر.

النص الأول: نقدم له قراءة بسيطة، ونحيل قارئ اللغة الفرنسة عليه لقراءته في الأصل على العنوان التالي:

http://www.derives.tv/Present-inacheve-notes-de

النص الثاني: هو مجموعة من النصوص اقتطفناها من أحاديث له، ومن كتاب "يوهان فان دركوكن مغامرة نظرة". (منشورات كراسات السينما 1998).

النص الأول: الحاضر غير المكتمل (Présent-inachevé)

نُقَدِّم تلخيصًا له:

فيلم "الحاضر الناقص"، أو "الحاضر غير المكتمل" هو آخر فيلم له، ويبدو أنه شعر باستحالة الاكتمال والسرطان ينهشه؛ ولكن صوَّر جزءًا منه في 10 دقائق. هذا النص ليس سيناريو، ولا ملخصًا، ولا نصًّا نظريًّا؛ بل هو تفكير بصوت عالٍ، أو مسودة كالمخططات التي يضعها المهندس المعماري على كنشه.

في 25 صفحة مرقومة، يرمي ببنات أفكاره ليكون النص نبراسًا للتصوير والتصور، وهو عكس ما كان يفعله وهو يُصَوِّر في الجنوب التونسي كالنحلة يقطف من كل باقة بصرية لقطة، أو مشهدًا من رحيق النور والظلال، والحركة وحراك الإنسان.

يضع مقدمة:

"كل فيلم يخلق كيان الفيلم التالي... والفيلم الموالي هو نوع من التعليق على الفيلم السابق أو نقد له، إضافة أو ردة فعل يمنحنا إمكانية الهروب، المواضيع هي هي تطرح من جديد؛ تطرح بطريقة أو نظرة أو زاوية أخرى، بأساليب وآليات وطرق مختلفة، بالإمكان التخلي عن الفيلم السابق تمامًا والرجوع إلى خيوط ومسارات كنا تركناها -قبل سنوات- غير مكتملة؛ هكذا أجد نفسي في تفاعل مع أفلامي ومع نفسي".

يُواصل في التحليل، ويُعلن أن الفيلم الجديد أقل طولاً من القديم؛ هنا يدخل مفهوم الزمن، ثم يحدد الشكل الذي يقول عنه إنه "جديد ومجدد". ثم يقسم الفيلم إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: كلمات (وكأنه يخرج من مسرحية هملت)

ويقول: "سأجمع كلام أشخاص كنتُ أعرفهم، أو تعرَّفتُهم عندما التقيت بهم في رحلتي الطويلة". ويشرع في تعداد الشخصيات؛ وكأنه ذاهب يتسوق في سوبر ماركت الإنسانية؛ سنهم، عملهم، إقامتهم، ثم يُحَدِّد فقرة يصف فيها ما يسميه: "مونتاج الكلمات"، ويختار الكلمات؛ إذ إنه قرَّر الرجوع لإعادة لقطات قديمة استعملها، أو بقيت في علبها.

القسم الثاني: الزمن

يقول: "هذا الجزء سأصوره في إسبانيا وبعيار 35مم، وهو "دلع" الذي يتحكم في الكاميرا بآلة محمولة ذات ثلاث عدسات متحركة دائرية، في حين أنه عام 2000 كان يستطيع أن يطوع آخر كاميرا رقمية. إنها علاقة المبدع والكادر والآلة لكل مقام مقال لكل صورة عدسة.

القسم الثالث: الصوت

ويضيف: "سيكون الصوت "نشيد الإنشاد" قصيد الحب الذي حشر حشرًا في الكتاب المقدس في العهد القديم". ويحدد أنه سيرتل ذلك النشيد امرأة ورجل عن

موسيقى وليم بركنر، "اشتقت إلى العمل مع هذا الموسيقار الذي بدأت العمل معه منذ سنة 1996".

ويمضي في اختيار الفقرات من "نشيد الإنشاد"؛ الذي يطبع دومًا وكأنه كتاب وحده، ثم يحدد ماذا سيصور انطلاقًا من ذاكرته، والرجوع لزياراته العديدة لإسبانيا، وانطلاقًا من الأفلام التي صورها بها، ويختم وكأنه يكتب سنفونية "وقع هذا في كل مكان"، ويعترف أنه عنوان مجموعة شعرية للشاعر ريمكو كومباز نشرت عام 1962، ثم يحدد بدقة الشخصيات.

يُعتبر هذا النص فريدًا من نوعه ومعالجةً جديدة لإعداد الوثائقي، يُقَدِّم مفاهيم المخرج ونظرته، واستعداده، ورغباته ومشتهاه، وكيف يحلم أن يكون نسق الفيلم، وهو ما ينفرد به يوهان فان دركوكن، ونكتشفه لما نشاهد أفلامه في نوع من الحيرة والتساؤل، ثم الإعجاب.

نعم إنه ذلك الأمر المخفي الذي حيَّر المبصر كما حير الموسيقي شوبان؛ عندما يعزف النوتة الزرقاء الشهيرة، التي لم يتوصَّل أي عازف بعده عزفها، كما يعزف فان دركوكن بالإبصار على البصيرة، وهو يواجه الواقع، ونكتشف أنه مخرج وثائقي بامتياز.

2. نظرة ما

مقتطفات من مفاهيم يوهان فان دركوكن

أ- هذا وذاك وكيف؟

الأمر [في الإخراج] لا يتعلَّق بإبراز هذا أو ذاك؛ الأمر يتعلق بكيف يكون الإخراج؟ كيف تكون الأشياء في فضاء معين؟

لا تَشرح الأوضاع في فيلمٍ ما أمورًا كثيرة؛ بيد أن المهم هو أن تكون الأوضاع عن طريق التشريك؛ فبالمشاركة فقط تستعيد الأوضاع كل معانيها في عيون المشاهدين؛ ولأنني أساسًا غير قادر على تحديد الأشياء بطريقة صافية ومحددة، فقد أدمجت [في أفلامي] أحاسيس تدميرية؛ إذ الحياة تدمر كل ما نقوم به، وعندما نجد أنفسنا على هذا المستوى نستنبط نماذج من الواقع، وهذا ممكن في تناول المشاهد اليومية البسيطة.

وأُفَضِّل ألا تكون لي سلطة على منظومة تقنية مختصة.

إن الفيلم هو عملية وضع الأشياء في موضعها؛ أكثر منه مبادرة لخلق حكايات، وهو تجديد العين.. عندما نصوِّر إنسانًا يتوقف على كينونته كإنسان يتحوَّل إلى قطعة روائية من مادة فيلمية، ومع هذا يواصل في الوجود، فإن هذه الحقيقة المزدوجة مشحونة بالتوتر، وأَنْ تجد شكلاً لهذا التوتر يعني أن تخلق عالمًا متخيلاً تصف فيه الصراع الإنساني وصفًا مسطحًا.

وعندما أمزج مقاربة الرسام بحبه للموسيقى، ألج رويدًا رويدًا عالم الشعر.

1969

ب- عنف النظر

إن فكرة النظر، وقوة النظر، ترجع بي إلى مسألة الواقع، ولا أرى الواقع كشيء يمكن تثبيته على الشريط؛ بمعنى الشريط كمادة (سيلولويد أو مغنطيسي)؛ وإنما كحقل (بالمفهوم المرتبط بخالق لطاقة ما)، يبدو هذا مبهمًا، كل ما أريد قوله هو أن الصورة الفيلمية -التي أحاول تنفيذها- هي نتيجة تصادم بين حقل الواقع والجهد الذي أضعه فيها حتى أسبر أغوارها؛ أمر حركي وعدائي، وفي مكان ما نجد نقطة ارتكاز قوية؛ وهي طبيعة الصورة الفيلمية.

هناك عدد لا نهائي من الصور، وعدد من أوضاع الحياة، ومع ذلك تجد في أفلامي لحظات لا تقع فيها أية حركة أو شيء: المشهد عبر النافذة في نهاية فيلم "مفهوم الزمن"، الحركة الطويلة (الترافلينغ) في الرواق في فيلم "دياري"، والنظرة التي لا تنتهي على الأسرّة الثلاثة في فيلم "عصر الجليد الجديد"؛ هذه اللحظات الثلاث أساسية، وهكذا يتوقف الفيلم عن دوره في تقديم معلومات حسب النسق المعهود، ويجبر المتفرج "لينكمش حول نفسه، ويصبح ممتعضًا". هذه اللحظات تتبوَّأ دورًا في التعريف: المتفرج يشعر أنه جالس هنا، ويشعر نوعًا ما أن أنفاسه الحقيقية تتم حسب نسق أنفاس الفيلم.

وهو الأمر الذي يقع في آخر فيلم "القلاع البيضاء"؛ حيث يكون للرعد نسق بطيء، ورجوع متناسق، ومع المطر الكل يُعطينا نسقًا بطيئًا في شكل زمن ممطّط؛

وفي مجابهة لحظات كهذه نشعر كمتفرجين جسديًّا وفكريًّا أننا "في صلب الحدث"، وفي الوقت نفسه نعي أننا نجلس أمام الشاشة.

وهكذا أستطيع أن أقول إن المتفرج يذهب طوعيًا وبنفسه يبحث عن المعنى في مجابهته للواقع، الذي يعكسه الفيلم. بالنسبة إليَّ كل هذا -وبطريقة تصورية أو قل متخيلة- يُحيل على فكرة الديمقراطية؛ إذ إن كل أفراد المجتمع يتوقون إلى المساواة انطلاقًا نحو معرفةٍ ما؛ حيث لا تأتي المعرفة من فوق؛ لكنها تُكتسب عندما نكـــون أمام واقع في متناول كل الناس.

1974

ج- الإطار وتأطير المشهد

إن خلق الإطار هو عملية تثبيت نظرة ما على الواقع، نظرة ما تجاه الواقـــع، والتأطير هو الهيئة التي تتصرف في الأشياء في إطارها؛ وهكذا وجدتُ نفسي مجبورًا على اتباع إطار صلب جدًّا، يصبح في بعض الأحيان مَعْلَمِيًّا؛ وهذا هـــو مكمـــن ضعف السينما المباشرة؛ حيث تقوم بمسح متواصل للحقل البصري؛ لهـــذا كنـــتُ أبحث دومًا على تثبيت نظرة صلبة، في حين أني أصور بالكـــاميرا المحمولـــة علـــى الكتف في العديد من الأحيان، وأشعر أن اللقطات تتكون بطريقة تلقائيـــة، ومـــع ذلك كنت أبحث عن إبراز أن الفيلم -في مواجهة الواقع الذي يعكسه- ذو وجود غير أزلي، وهمي نوعًا ما؛ كنتُ دومًا أشعر أن الناس الذين أصورهم هم في الوقت نفسه يعيشون صراعًا في وجودهم، خارج الفيلم، وأن الوحدة المفتعلة التي نخلقهـــا ببناء الفيلم أمر خادع؛ ففي كل فيلم نجد أنفسنا بصدِّد حل معادلة، وأن كل مـــا يتعلق بتكون الفيلم ينـــزلق إلى الروائي، هو محاولة حل مشكلة موضـــوعٍ مـــا لا يمكن حلها في الواقع.

اختيار الإطار وتثبيت نقطة الارتكاز أمام الواقع، هو تعريف الواقع.

هي عملية تُفْصِح عما كنا لا نريد الإفصاح عنه، وهو ما يـــوهم أن الواقـــع الاجتماعي والسياسي يمكن ترويضه في عملية تكوين الإطار؛ إن هذه النظـــرة إلى الواقع مبهمة؛ لهذا يجب تدمير الواقع في الوقت نفسه.

تأتي عملية تحديد الإطار عندي في كثير من الأحيان متبعة بعملية ثانية؛ وهي تحريك نحو إطار ليس بالضرورة بالجديد؛ لكن يزيح الأشياء من مكانها، ويـــبرز أن

النظرة يشوبها الإبهام والاعتباطية، ويتلوها عدد لا متناهٍ من نقاط الارتكاز الأخرى.

هناك -إجمالاً- طريقتان في انـزلاق الإطار:

الانـزلاق الأول: يبحث داخل الإطار نفسه على إضافة معلومة جديدة... أي أنها أطر متعددة في الإطار نفسه، وانـزلاق ثانٍ: وهو شخصي، ويكمن في الاحتفاظ بنقطة الارتكاز نفسها؛ لكن بتحريك الزاوية تحريكًا خفيفًا؛ ليفضي إلى علاقات في فضاء الإطار، حتى يرتكز على مفهوم "تقريبًا"، توجد العديد من الأشياء المتماثلة، وأن تُبرز الواقع هو أن تُعَدِّد هذا "التقريب".

1977

د- التصوف السينمائي

... فعلاً إن التصوير (الفيلمي) هو مهنة حب؛ حب لا نهاية له، موجة غير قابلة للتعريف، يتلقَّاها ويعطيها الناس، هي قوة حيوية وشغف، والتصوير (الفيلمي) هو عملية حمل الكاميرا والتجوال بها مع صناديقها، وأكياسها، ومكملاتها، ومخازن الشريط، والمسجل وبكراته، والميكروهات، ووسائل الإضاءة، على حافة القوة الجسدية، وهي أمور عادية بالنسبة إلى النساء؛ هكذا قالت... وكذلك تُكَرِّار كلمات: سعيد بلقاك، كل شيء على ما يرام، رائع، باهر، (بالإنجليزية في النص).

إنها عملية جنونية، نريد تصوير ماذا يا ناس عقلاء!

عالمي هو بطن ضخم، ينتفخ، ومن فوق كرة البطن المنتفخة أشاهد ما فوق الأنا، أنا صغير كأصابع الساق؛ أما الأنا الآخر فيقول عنه: "الأمر خطير بالنسبة إلى أجزاء العالم الأخرى، الذين يتسلمون كل مرة أقل من حاجتهم، ويريدون أن يتوقف ذلك".

وهكذا تخلقُ التوترات، والعنف... وهكذا يطفو تصوف الكاميرا، الذي يجب أن نُطيعه، عندما يرقص أحد أمامي وأبدأ في تصويره، أرقص كذلك بالكاميرا، وهنا أرى حدود الإطار ترقص مع حدود الإنسان الراقص، المرآة... أقوم بتكوينات بالعلامات التي أجمعها شيئًا فشيئًا؛ علامات لها عيون تطلق أصواتًا؛ علامات تستقبلها امرأة محبوبة ومحبة، صديقة، في عالم حسي جسدي أكون فيه

سعيدًا، في عالم فيلمي بين ثنايا غازات مشعة وبريئة، فوقها الأشـياء والأجسـاد تترقرق، مضاءة، وعندما تدور الكاميرا جيدًا، تصبح الكاميرا ريشة، تصبح الكاميرا ريشة تؤدي دور "الزنبرك" زنبرك معدني.

وعندما يراك رجلان بأعينهما ذاك أمر محدد، أما عندما ترنو إليك أعين رجل وامرأة فالأمر مختلف؛ عينان، صوت وصورة، يخلقان العين الثالثة.

1984

يوهان فان دركوكن، مغامرة نظرة، (منشورات كراسات السينما، 1998).

ملحق 2

بيلوغرافيا يوهان فان دركوكن

لا توجد بيلوغرافيا أغزر من التي حفّت بأعمال يوهان فان دركوكن، نُقَــدِّم هنا جزءًا منها باللغة الفرنسية؛ مع أن دراسات عدّة موجودة بالألمانية والنيرلنديــة والإنجليزية؛ وللقارئ المختص الاتصال بكاتب هذه الدراسة، وهو على اســتعداد لمدّه بكل ما عنده إلكترونيًّا.

أهم عمل باللغة بالفرنسية

- **أطروحة**

- Thèse de Dereux Robin.
- "Les Films de Johan Van Der KeuKen, Un Cinema de La Memoire," 804. Johan Van der Keuken en 80 article dans la revue communication, 29-30 (4 ème trimestre 1997 - 1er trimestre 1998): 7 - 77.
- Rabier Romain, "Cinéaste est photographe," Mémoire de recherche (2007).

- **نص مؤسس وأساسي**

- Thierry Noue, "Johan van Der Keuken, cinéaste des seuils," revue Communication N 70, (2000): 271-293.

- **كتب**

- Robert Daudelin, L'oeil au-dessus du puit: Aventures d'un regard (éditions 400 coups.com/livres/loeil-au-dessus-du-puits).
- Johan van der Keuken. François Albera, Aventures d'un regard (éditions Cahiers du cinéma, 1998): 240.

- من المراجع المهمة عدد خاص من مجلة

- La revue Images documentaires (29-30, 4 ème trimestre 1997 - 1er trimestre 1998): 7 - 77.

- مقالات متفرقة ومهمة

- "Un renouveau de l'œil," Publié en français dans Les Dossiers de la Cinémathèque Québécoise, 16 (1986): 12.
- Serge Daney et Jean-Paul Fargier, "Entretien avec Johan van der Keuken," Cahiers du Cinéma 289, (juin 1978): 19.
- Raphaël Bassan, "Chambre noire avec vue sur le réel," Libération, (4 mars 1988): 39.
- Bernard Fabre, "L'Effet d'être là" (Entretien 8 février 1988), Opérateurs (3 automne (1988): 17.
- André Pâquet, "Pourquoi continuez-vous à faire du documentaire," Lumières 19.(1989): 33.
- Johan van der Keuken, "Le Comment du monde," Cahiers du Cinéma 465, (1993): 79.
- "Ateliers de création radiophonique," France Culture, 1er mars 1998 (émission de René Farabet).
- "Entretien avec Johan van der Keuken", Positif 446 (avril 1998): 92.
- Andrée Tournès, "Entretien avec van der Keuken", Jeune cinéma 117 (mars 1979): 2.
- Michelle Gales, "Un regard dégagé", entretien avec Johan van der Keuken, (Paris: La Revue Documentaires 8 (Engagement et écriture), 1er trimestre (1994): 74.
- Christophe Fraipont, "Conversation chez les Dardenne: sur van der Keuken absent," Vidéodoc' 48 (décembre 1981 - janvier 1982): 15.
- Serge Toubiana, "Entretien avec Johan van der Keuken," Cahiers du cinéma 517 (octobre 1997): 49.
- Johan van der Keuken, "Méandres," Trafic 13, (hiver 1995): 14-23.
- Jacques Mandelbaum sur le cinéaste, décédé le 7 janvier 2001 (Le Monde du 10/01/2001): 28, celui de Louis Guichard (Télérama, 17/01/2001): 84-85.
- Les Cahiers du cinéma (site en reconstruction) ont débuté, en octobre 2000, la publication des chroniques de Johan van der

Keuken qui paraissent dans le magazine néerlandais Skrien depuis 1977, sous le titre "Le monde d'un petit entrepreneur". Ce mensuel lui consacre aussi un hommage dans son numéro de février 2001, N° 554, p 12, 2025/10/2000.

- Un entretien de 1999, à l'occasion du 43ème festival de San Francisco.
- Lire le commentaire du film Amsterdam Global Village par Jean-Michel Frodon ainsi qu'un portrait (complété par une biographie et une filmographie) Le Monde (08/10/1997): 31.
- L'article de Dominique Godrèche dans Le Monde diplomatique sur ce film.
- Michel Guerrin "L'image a toujours envie de dialoguer avec d'autres images," Le Monde (30/10/98): 27.
- La revue Images documentaires (29-30, 4ème trimestre 1997 - 1er trimestre 1998): 7-77.

- **Trois articles du réalisateur Thierry Nouel:**

- "Johan van der keuken, cinéaste des seuils," Communications, (mai 2000).
- "Amsterdam global village - Ailleurs est ici," La Revue Documentaires, 16, 3ème trimestre (2000): 131- 152.
- "Poétique de la chaise vide et politique d'un art plein - Impossible épitaphepour Johan van der keuken," Lausanne: Revue Hors-champ (mai 2001).

- **Les musiques des documentaires**:

- La musique de certains de ses films est édité aux Pays Bas par la maison de production du Willem Breuker kollektief (groupe qui a improvisé pas mal sur certains documentaires). En France, on peut peut-être se la procurer chez Metamkine. Renseignements précieux fournis par Jacques van.

- **Sites**:

- Le site officiel du réalisateur (bilingue).

ملحق 3

- **فيلموغرافيا يوهان فان دركوكن**

فيلموغرافيا يوهان فان دركوكن ثرية وخاصة، موثقة بدقة؛ نقدمها كاملة ولأول مرة باللغة العربية؛ بالإمكان الاتصال بزوجة المخرج عن الموقع الرسمي للمخرج:

www.johanvanderkeuken.com

- Paris à l'aube: 1957 (باريس فجرًا) 10 دقائق.
- Een zondag: 1960 (ذات يوم أحد) 14 دقيقة.
- Lucebert, dichter-schilder: 1962 (لوسبار رسام وشاعر) 16 دقيقة.
- Yrrah: 1962 (إيراه) 5 دقائق.
- Tajiri: 1962 (تاجري) 10 دقائق.
- Opland: 1962 (أوبلند) 12 دقيقة.
- Un Moment de silence (Even stilte): 1963 (لحظة صمت) 01 دقائق.
- De oude dame: 1963 (المرأة العجوز) 25 دقيقة.
- Indonesian Boy (Indische jongen): 1964 (الطفل الإندونيسي) 40 دقيقة.
- L'Enfant aveugle (Blind kind), documentaire: 1964 (الطفل الأعمى) 24 دقيقة.
- Beppie: 1965 (بيي) 38 دقيقة.
- Vier muren: 1965 (أربعة جدران) 22 دقيقة.

- In't nest met de rest: 1965 (في العش مع البقية) 8 دقائق.
- Herman Slobbe/Blind Kind II: 1966 (هرمان ستروب/الطفل الأعمى 2) 29 دقيقة.
- Big Ben: Ben Webster in Europe: 1967 (بيج بن: بن وبستر في أوروبا) 31 دقيقة.
- Un film pour Lucebert (Een film voor Lucebert): 1967 (شريط أهديه للوسيبار) 22 دقيقة.
- Report from Biafra: 1968 (عودة من البيافرا).
- L'Esprit du temps (De tijdgeest): 1968 (روح الزمن) 42 دقيقة.
- De poes: 1968 (القط) 5 دقائق.
- De straat is vrij: 1968 (الشارع محرر) 6 دقائق.
- Beauty (de Schoonheid): 1970 (الجمال) 25 دقيقة.
- La Vélocité 40/70 (De snelheid 40/70): 1970 (السرعة 40/70) 25 دقيقة.
- Diary (Dagboek): 1972 (يوميات) جزء من ثلاثية شمال/جنوب 80 دقيقة.
- La Porte: 1973 (الباب) 11 دقيقة، عن الكاتب بارت شيربيك.
- Vietnam opera: 1973 (أوبرا الفيتنام) 11 دقيقة.
- De muur: 1973 (الجدار) 11 دقيقة.
- La Forteresse Blanche (Het witt kasteel): 1973 (القلعة البيضاء) الجزء الثاني من ثلاثية شمال/جنوب 78 دقيقة.
- La Leçon de lecture (Het Leesplankje): 1973 (درس في القراءة) 10 دقائق.
- Les Vacances du cinéaste (Vakantie van een filmer): 1974 (عطلة السينمائي) 38 دقيقة.
- Le Nouvel Âge glaciaire (De nieuwe ijstijd): 1974 (عصر الجليد الجديد) الجزء الثالث من ثلاثية شمال/جنوب 78 دقيقة.

- De Palestijnen: 1975 (الفلسطينيون) 43 دقيقة.
- Printemps (Voorjaar): 1976 (الربيع) 85 دقيقة.
- Doris Schwert/Frankfurt: 1976 (دوريس شفيرت جزء مستخرج من الربيع) 15 دقيقة.
- Maarten en de contra:bas: 1977 (مارتين والكنترباس) 30 دقيقة.
- La Jungle plate (De platte jungle): 1978 (الأدغال المنبسطة) 90 دقيقة.
- Le Maître et le Géant (De meester en de Reus): 1980 (السيد والعملاق كوميديا موسيقية)، صُوِّر في جنوب تونس 70 دقيقة.
- Amsterdam Kinkerstraat 30 April 1980: 1980 (أمستردام جزء من ملحمة أمستردام).
- Vers le sud (De weg naar het zuiden): 1981 (نحو الجنوب) 143 دقيقة.
- Pour qui vote l'oxygène? (De beeldenstorm): 1982 (لمن يصوت الأكسيجين أو عاصفة الصور) 85 دقيقة.
- Speelgoed: 1984 (اللعب) 4 دقائق.
- Le Temps (De tijd): 1984 (الزمن) 45 دقيقة.
- I love $, 145 minutes, prix Josef von Sternberg, Allemagne: 1986 (أنا أحب الدولار) 147 دقيقة - جائزة كبرى ألمانيا.
- La Question sans réponse (The Unanswered Question): 1986 (سؤال دون جواب) 18 دقيقة.
- Natte voeten in Hongkong: 1986 (حصائر في هونــغ كونــغ) 5 دقائق.
- L'Œil au-dessus du puits (Het oog boven de put), 90 minutes, grand prix, Festival du Film de Bruxelles: 1988 (العين فــوق البئر) 91 دقيقة.
- Homage for Hubert Bals: 1989 (تحية لهوبير بالس).

- Le Masque (Het masker): 1990 (القناع) 55 دقيقة.
- De Berg Wereld: niet wereld: 1990.
- 'Face Value, 120: 1991.
- Sarajevo Film Festival Film, Golden Globe 1994: 1993 (مهرجان أفلام سراجيفو) 14 دقيقة.
- Cuivres débridés, à la rencontre du swing (Bewogen koper): 1993 (فك عقال الآلات النحاسية) 106 دقيقة.
- Lucebert, temps et adieux (Lucebert, tijd en afscheid), 52 minutes, Grand prix de la: biennale du film sur l'art, Paris 1994 (لويسبار زمن الوداع) عن أخته الـــتي تمـــوت بالســـرطان 52 دقيقة.
- On Animal Locomotion: 1994 (عن مشي الحيوان) 15 دقيقة.
- L'Anniversaire de Teun: 1994 (عيد ميلاد تون) 9 دقائق.
- Amsterdam Global Village, 228 minutes, Prix Grolsch, Grand prix au Mu: 1996.
- Nich Documentary Film festival: 1996 (أمستردام قرية شموليـــة) 242 دقيقة.
- Amsterdam Afterbeat: 1997 (أمستردام مرة أخرى) 16 دقيقة.
- To Sang fotostudio: 1997 (صور في الأستوديو) 32 دقيقة.
- Derniers Mots - Ma sœur Joke (1935-1997) (Laatste woorden: Mijn zusje Joke (1935:1997): 1998 (آخر كلمـــات أختي جوك) 50 دقيقة.
- Napels: 2000 (من نابولي).
- Temps/Travail, installation vidéo, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris: 2000 (الــزمن/ العمــل) 10 دقائق، فيلم تجريبـــي عرض في إطار مشغل بمركـــز بوبـــور الثقـــافي بباريس.

- Vacances prolongées (De Grote vakantie), Silver spire award :winner, San Francisco; Grand prix, Visions du réel, Nyon 2000 (العطلة الممططة) 145 دقيقة.
- Présent inachevé (Onvoltooid tegenwoordig): 2002 (الحاضـــر غير المكتمل) 10 دقائق.

- **أفلام وبرامج عن يوهان فان دركوكن**

- Johan van der Keuken de Fitouri Belhiba et Françàis Chouquet, 1984, 32 minutes.
- L'Entretien de Thierry Nouel (2001).
- Johan dans l'arrière-cour de Thierry Nouel (1979).
- Johan van der Keuken de Thierry Nouel (1999) 51 minutes (Coprod. AMIP/INA/Idéale Audience) 10/11/2000 (France 2 - Histoires courtes "Du côté des docs") et 23/02/2001 (Planète) Prix du Public au Festival International de Split 2001 (Croatie).
- Johan van der Keuken. Un instant de réalité de Christoph Hübner (1995) 60 minutes 14/03/2001 (ARTE).
- Vivre avec les yeux de Ramon Gieling (1997) 52 minutes 23/02/1998 et 16/02/2001 (Planète) {Sur le tournage de "To Sang Fotostudio".
- France Culture a consacré 3 soirées en hommage à Keuken: "Johan van der Keuken,l'arpenteur". dans le cadre de SURPRIS PAR LA NUIT présenté par Marc Voinchet, du 21 au 23/02/2001.

- **للقارئ العربـــي فيلمان لا غنى عنهما**

- De Palestijnen: (الفلسيطنيون) 43 دقيقة.

مشاهدته وتحميله على هذا الرابط:

https://rapidshare.com/files/697846308/les_palestiniens.mkv

وفيلم:

- Le Maître et le Géant (De meester en de Reus): 1980 (السيد والعملاق كوميديا موســـيقية) صُـــوِّر في جنـــوب تـــونس 70 دقيقة.

مشاهدته وتحميله على هذا الرابط:

https://rapidshare.com/files/2543086241/le_maître_et_le_géant.mkv

كل أفلام يوهان فان دركوكن متوفرة في خمسة ألبومات من نشر أرتي القناة الفرنسية الألمانية:

boutique.arte.tv/ficheboutique.html?id=9648

أو على أمازون: www.amazon.fr.

الباب الرابع

تلقي الوثائقي

الفيلم الوثائقي والجمهور

أمير العمري

ربما يكون من أهم المشاكل التي يُواجهها الفيلم الوثائقي منذ ظهوره، حتى يومنا هذا، العلاقة مع الجمهور؛ والمفارقة هو أن الفيلم الوثائقي يُصنع أساسًا لكي يخاطب الجمهور، وهو يُعتبر أقرب (نظريًّا) إلى الجمهور من الفيلم التمثيلي؛ وذلك بحكم طبيعة موضوعه؛ الذي يُعالج قضايا الإنسان في أرض الواقع، وكل ما يتعلق بحياة الإنسان اليومية، وما ينشأ فيها من مشاكل وتحديات.

لكن المشكلة هي أن الجمهور الطبيعي -الذي يتردَّد على دور العرض السينمائي لمشاهدة أفلام هوليوود، التي تنحو نحو الإبهار مثلاً، ويتم الترويج لها باستخدام أسماء النجوم اللامعين الذين يقومون بأدوار البطولة فيها- لا يرحب بمشاهدة الفيلم الوثائقي كما يفعل مع الفيلم الروائي الدرامي التقليدي؛ ولكن هناك بالطبع بعض الاستثناءات المحدودة، من أفلام ظهرت فقط خلال العقد الأخير؛ أي بعد أكثر من قرن على ظهور الفيلم الوثائقي.

يعتقد معظم مشاهدي الأفلام في دور العرض السينمائي أن الفيلم الوثائقي عمل مملٌّ، يدور حول مواضيع لا تهمهم، ولا يشعرون أثناء متابعتهم لها بالمتعة والإثارة التي يشعرون بها وهم يتابعون الفيلم الروائي التمثيلي؛ هذه الفرضية الخاطئة سادت لسنوات امتدَّت طويلاً؛ لكنها بدأت في الانحسار التدريجي الآن؛ ولكن ببطء شديد.

صحيح أن الجمهور في البلدان الأوروبية أكثر إقبالاً على مشاهدة الفيلم الوثائقي في دور العرض السينمائي من الجمهور في الولايات المتحدة، غير أن جمهور الوثائقي بشكل عام يظل محدودًا في العالم كله؛ مقارنة بجمهور الفيلم

الروائي، وتثبت البيانات والإحصائيات أن عدد الذين يُشاهدون الفيلم الوثـائقي عبر شبكات التليفزيون وأيضًا القنوات التليفزيونية، التي يدفع المشاهد مبلغًا من المال مقابل مشاهدة فيلم معين يختاره، أو عبر مواقع الإنترنت، أقل كثيرًا من جمهور الفيلم التمثيلي.

وتبدو الإحصائيات المتوفرة التي أُجريت على مشاهدي الفيلم الوثائقي مربكة للمتخصصين في إنتاج هذا النوع من الأفلام وتوزيعها؛ لذلك أصبح من الضروري البحث عن وسائل أكثر فعالية لتسويق هذا النوع السينمائي، وجذب الجمهور إلى مشاهدته؛ وذلك استنادًا إلى وجود قطاع لا بأس به من الجمهور يرغب في مشاهدة المزيد من الأفلام الوثائقية؛ لكن مشكلة هذا القطاع أنه يبقى خارج دائرة الجمهور العريض الذي يستطيع التأثير في سوق التوزيع ودور العرض، فمعظمه ما زال يعتمد في مشاهدة الفيلم الوثائقي على وسائل أخرى غير التردُّد على دور العرض السينمائي؛ أي من خلال التليفزيون، أو الإنترنت، أو قرصنة الشرائط المدمجة؛ وتتمثل المهمة الشاقة أمام منتجي الفيلم الوثائقي في إقناع الجمهور بشراء تذاكر المشاهدة، ومشاهدة الفيلم الوثائقي الجديد في دور العرض السينمائي.

نموذج مايكل مور

وقد أثبتت أفلام مايكل مور أن الفيلم الوثائقي يمكنه أن يجذب قطاعًا "شعبيًّا" من الجمهور؛ وذلك بعد أن حققت نجاحًا كبيرًا في دور العرض السينمائي حول العالم، وليس داخل الولايات المتحدة فقط.

لقد اعتبر النجاح التجاري الكبير الذي حققه فيلم "فهرنهايت 9/11" (2004) لمايكل مور -الذي كان تصويرًا ساخرًا لسياسة الرئيس جورج بوش الابن في تعامله وإدارته مع الملف العراقي- سابقة غير مسبوقة بالنسبة إلى الفيلم الوثـائقي، وقد حقق الفيلم في عروضه على مستوى العالم 222 مليون دولار، وهو رقم قياسي لم يسبق أن حققه فيلم وثائقي في تاريخ السينما، لا من قبل ولا من بعد، ففيلم "سيكو" (Sicko) -الذي أخرجه مور عام 2007- لم يحقق سوى 36 مليون دولار في عروضه العالمية؛ لكن يجب ألا ننسى أن هذا الفيلم كان يبتعد عن تلك السخرية السياسية من المؤسسة الأميركية، التي ظهرت بجلاء في فيلم: "فهرنهايت

9/11"، التي كانت مطلوبة من جانب قطاع كبير من الجمهور الأميركي في فترة الحملة الانتخابية عام 2004، أما "سيكو" فكان يتناول موضوعًا أكثر تخصصًا، يمتلئ بالكثير من الإحصائيات والمقارنات، وهو موضوع النظام الصحي الأميركي؛ مقارنة بنظام التأمين الصحي في بريطانيا وكندا وكوبا.

حالة استثنائية

يعتبر الكثير من النقاد -أيضًا- أن أفلام مايكل مور تمثّل حالة استثنائية خاصة في الرواج التجاري، أو الإقبال الجماهيري بالنسبة إلى الفيلم الوثائقي؛ لكن هناك أيضًا فيلم "حقيقة مقلقة" (An Inconvenient Truth) للمخرج ديفيد غيغنهام الذي عرض عام 2006، وعلى الرغم من أن موضوعه كان يدور حول المخاطر التي تتعرض لها البيئة في العالم؛ بسبب السياسات الخاطئة التي تنتهجها الحكومات، فإنه حقق نجاحًا كبيرًا، وحصد 50 مليون دولار من عروضه داخل وخارج الولايات المتحدة، ربما بسبب الحملة التي صاحبت عروضه، التي كانت قد بلغت أوجها وتزعَّمها نائب الرئيس الأميركي الأسبق آل غور، الذي يظهر بنفسه في الفيلم يتحدَّث عما تتعرَّض له الطبيعة في العالم من مخاطر تهدد بكارثة إنسانية.

لكن بعيدًا عن موضوع الرواج التجاري المرتبط بإقبال الجمهور العادي -جمهور السينما- على شراء تذاكر لمشاهدة فيلم وثائقي، يجب أن نلاحظ -أيضًا- أن موضوع الوصول إلى الجمهور أشمل من مجرد المشاهدة في شبكات دور العرض؛ هذه الشبكات على سبيل المثال تكاد تنقرض تدريجيًّا في منطقة مثل العالم العربي، وتشير الإحصائيات المتوفرة إلى تقلص هائل في أعداد هذه الدور في تونس والجزائر والمغرب وسورية ولبنان وليبيا؛ بل حتى مصر التي تعرف إنتاج العدد الأكبر من الأفلام -الروائية والوثائقية- تشهد إغلاق الكثير من دور العرض، وتقلص عددها على الرغم مما يفتتح من دور جديدة تتخذ لها من الأسواق التجارية متعددة الطوابق مقرًّا لها.

ويُلاحظ أن دور السينما الموجودة داخل هذه الأسواق (أو ما يُعرف بالمولات) لا تُرَحِّب سوى بعرض نوعية واحدة من الأفلام؛ هي الأفلام الأميركية

التمثيلية من إنتاج هوليوود تحديدًا، ولا تُرَحِّب دور العرض المصرية عمومًا بعرض الأفلام الوثائقية، وإن كانت قد قبلت -على محو استثنائي- عرض فيلمين خلال السنوات الأخيرة؛ هما: "18 يومًا"، أول فيلم وثائقي ينتج عن الثورة المصرية في 25 يناير/كانون الثاني، وهو من إخراج عشرة مخرجين، والثاني هو: "عن يهود مصر"؛ الذي يتناول موضوع يهود مصر وما تعرَّضوا له من "تهجير" -كما يطرح الفيلم- خلال التقلبات السياسية التي شهدتها مصر منذ 1948؛ أي منذ ما يُعرف بالنكبة الكبرى في فلسطين وقيام دولة إسرائيل.

التجربة ربما تكون مشجِّعة؛ لكن يجب أن يكون موضوع الفيلم نفسه مادة جذابة بالنسبة إلى الجمهور؛ خاصة جمهور الشباب، الذي يمثّل أكثر من 70% من جمهور السينما في مصر؛ بل وفي العالم بأسره.

من أجل الترويج للفيلم الوثائقي يلجأ الكثير من صناع الوثائقي إلى توزيع أفلامهم بأنفسهم؛ وذلك عن طريق الأسواق التي تتيحها مهرجانات السينما الدولية؛ خاصة المهرجانات المتخصصة في الفيلم الوثائقي، ويساهم الكثير من منتجي الأفلام الوثائقية -أيضًا- في إنشاء شركات صغيرة للتوزيع، ويُرَوِّجون لأفلامهم عبر إنشاء مواقع متخصصة على شبكة الإنترنت، تعرض صورًا ومقتطفات من الفيلم ومقابلات مع صانعه، ويبقى الاهتمام بشراء وعرض الفيلم الوثائقي الأكثر جاذبية لقنوات التليفزيون من جاذبيته لموزعي الأفلام بشكل عام للعرض في دور السينما عمومًا؛ لكن المشكلة أن قنوات التليفزيون غير المتخصِّصة لا تخصِّص مساحة زمنية مناسبة لعرض الفيلم الوثائقي، ولا يُرحب عادة إلا بالوثائقي المثير؛ كالأفلام التي تُصَوِّر عالم الحيوان على سبيل المثال، ولا يُهتمُّ بعرض الفيلم الوثائقي الطويل، الذي قد يمتد ساعتين أو أكثر مثلاً.

ومن خلال اتساع نطاق ورش العمل -التي أصبح يُعلن عنها يومًا بعد يوم؛ سواء في العالم العربي أم في العالم الغربي، لتدريب الشباب على صنع الفيلم الوثائقي- يتم تقريب المتفرج من تقنيات صناعة هذا النوع من الأفلام، إن المشاهد يُصبح تدريجيًّا "متورطًا" في صنع الفيلم نفسه، خاصة وقد أصبحت الوسائل التكنولوجية الحديثة تُتيح له أن يقوم بكل العمليات الفنية الأساسية؛ (التصوير، والمونتاج، وتسجيل الصوت.. إلخ) بنفسه، ودون حاجة إلى ميزانية كبيرة.

لا يرتبط قياس نسبة نجاح الوثائقي فقط بموضوع الإقبال على دور العرض، التي تعرض هذا النوع من الأفلام؛ بل وبما يتاح عرضه لجمهور الشباب عبر شبكة الإنترنت؛ سواء أكان هذا العرض مدفوعًا من خلال تلك الشبكات التي تقدم خدمة المشاهدة مقابل الدفع (pay per view)، أم من خلال القرصنة، أم العروض غير المرخصة للأفلام على شبكة الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي خصوصًا؛ كالفيسبوك، وتويتر، ويوتيوب، وهو ما يتيح فرصًا جديدة أمام الفيلم الوثائقي لكي يؤدي دوره في إحداث ذلك "التأثير" المطلوب بحكم طبيعته وطبيعة ما يتناوله من قضايا؛ فالأصل في الفيلم الوثائقي أنه يكشف الكثير من الأشياء السلبية في المجتمع، ويدعو إلى تغييرها؛ أي أن وظيفته -بشكل عام- هي تطوير الوعي بالواقع، وصولاً إلى ضرورة تغييره؛ كانت هذه وستبقى الوظيفة الرئيسية للفيلم الوثائقي؛ فالتوثيق ليس من أجل التوثيق، والماضي لا يُعرض ولعًا بالماضي، وإن كان حفظ الوثيقة للتاريخ مهمًّا في حد ذاته؛ لأنه يتيح الفرصة لأن تعكف الأجيال القادمة على دراستها، واستنباط ما يمكن من نتائج تساعدها على مزيد من الفهم، وبالتالي العمل على التطور والتقدم الاجتماعي، أو الفكري والثقافي.

تأثير الوسائط الجديدة

لا شكَّ أن الوسائط المتعددة للتواصل -التي تعتمد على التكنولوجيا الجديدة- تؤدي دورًا كبيرًا في انتشار الفيلم الوثائقي، والوصول به إلى شرائح جديدة من الجمهور في تلك القرى والمناطق؛ التي لا تعرف أصلاً دور العرض السينمائي، وقد أتاح هذا كسر احتكار قنوات التليفزيون وتحكُّمها في عرض الفيلم الوثائقي، والتحكم فيه حسب ما يتراءى للقائمين على هذه القنوات؛ سواء أكانت من القنوات الحكومية أم الخاصة.

لقد حدث أن تسربت نسخة من فيلم: "سيكو" لمايكل مور قبل أسبوعين من بدء عروضه السينمائية العامة عام 2007، وعرضت على شبكة الإنترنت، وترددت اتهامات لمور أنه هو الذي قام بتسريب الفيلم عمدًا في سياق الترويج له؛ إلا أنه نفى القيام بذلك؛ لكنه أبدى سعادته بعرض الفيلم عبر الإنترنت، وقال: إنه ليس من الذين يؤيدون القوانين الأمريكية المتعلقة بالقيود المفروضة على حقوق الملكية

الفكرية، وإنه لا يفهم لماذا يعترض السينمائيون وصناع الأفلام على وصول أفلامهم إلى قطاعات وشرائح جديدة من الجمهور؛ وذلك في حين أنهم يجب أن يشعروا بالسعادة لذلك!

لقد أتاحت شبكات التواصل الاجتماعي؛ مثل: الفيسبوك ويوتيوب، التي تعرض الأفلام الوثائقية، وتنوه بها، أو تساعد على نقلها إلى الكثير من المواقع والمدونات، ليس توسيع رقعة الجمهور الذي يتعامل مع هذا النوع السينمائي فقط؛ بل أتاحت الفرصة -أيضًا- لجمع المعلومات وتبادلها بين الشباب في العالم، كما يسرت إمكانية تحليل الفيلم، والتوقف أمام لقطات ومشاهد محددة، ومناقشتها - أحيانًا- بما يُثري عملية التلقّي نفسها، ولا شك أنه يوفر زادًا نظريًّا مفيدًا لصناع الأفلام أنفسهم يمكنهم الاستفادة منه.

وتتيح هذه الوسائط نوعًا من الدراسة "الاجتماعية" المتخصصة؛ لكيفية تأثير الفيلم الوثائقي في جمهور الشباب، وغيره من الذين يتعاطون معه عبر شبكات التواصل الاجتماعي؛ هذا النوع من الدراسات المتخصصة يمكن أن يساهم مساهمة كبيرة، في تطوير عمل مراكز قياس الرأي العام، ومؤسسات الدراسات الاجتماعية؛ وبالتالي تتيح لها رصد وتحليل الكثير من المعطيات عن توجهات الجمهور وتأثره، وكيفية نقل هذا التأثر، وتبادل التأثير، ثم انتقال التأثير إلى حركة في الشارع، حركة ربما تكون من أجل التغيير؛ والمؤكد -أيضًا- أن هذه الدراسات يمكن أن تساهم -أيضًا- في تطوير الفيلم الوثائقي نفسه، وإثرائه بالكثير من المعلومات.

هل تؤثر الأفلام الوثائقية في حركة الجمهور وسلوكه؟

كثير من السينمائيين من صناع الفيلم الوثائقي "يزعمون" أن أفلامهم أدَّت دورًا مباشرًا في حركة التغيير الاجتماعي؛ إلا أن هذا "الزعم" أو هذه الفرضية - التي قد يفترضها أيضًا بعض النقاد وعلماء الاجتماع- تبقى فرضية نظرية؛ لقد تمت دراسة الفيلم (التمثيلي) باعتباره وسيلة من وسائل التسلية، كما دُرس كشكل من أشكال السرد؛ (مقارنة بالرواية والشعر والمسرح مثلاً)، وكمنتج ثقافي.. لكن لم يُدرس دوره الاجتماعي؛ أي قدرته الحقيقية على إنجاز دور في الواقع، وذلك في

تغيير في المجتمع، أو -على الأقل- في التأثير الاجتماعي؛ هذا التــأثير -في عصــر الوسائط المتعددة- لا ينحصر فقط في التأثير الإيجابــي بالضرورة؛ بل من الممكــن أن يكون تأثيرًا سلبيًّا، ضارًّا، مضللاً، مدمرًا. كيف؟

يروي هنري جنكيز قصة طريفة في مقدمة كتابه: "ثقافة الالتقاء: حيث تلتقي الميــديا الحديثــة والقديمــة" (Convergence Culture: Where Old and New Media Collide).

يقول جنكيز: إن هذه القصة انتشرت عام 2001 عنــدما صــنع الطالــب الأميركي من أصل فلبيني -دينــو إجنــاثيو- صــورة مركبــة؛ أي "كــولاج" (collage)، من صورة للدمية الشهيرة "بيرت"؛ التي كانــت تظهــر في برنــامج تليفزيوني للأطفال بعنوان: (Sesame Street)، وقام بمزجها بصورة لأســامة بــن لادن باستخدام برنامج فوتوشوب؛ وذلك ضمن سلسلة أطلــق عليهــا: "بــيرت الشرير"، وبدأ ينشرها على صفحته على الإنترنت، وكان يظهر بيرت تارة على أنه أحد أعضاء الكو كلوكس كلان إلى جوار صورة لهتلر، وطورًا يظهره في صــورة مفجر القنابل الأميركي الشهير، الذي ظل مكتب التحقيقات الفيدرالي يبحث عنه سنوات، وكانت هذه الصور تلقى إعجاب الكثيرين.

وبعد هجمات الحادي عشر من سبتمبر/أيلول أخذ ناشر في بنجلاديش يبحث على شبكة الإنترنت عن صورة مناسبة لبن لادن يطبعها على قمصان (تي شيرت)، ولافتات وملصقات مناهضة للأميركيين؛ فعثر على تلك الصورة التي تلاعب بهــا الطالب إجناثيو، وأخذها كما هي وطبع منها الآلاف على لافتــات وقمصــان، وانتشرت الصورة، وظهرت في مظاهرات صاخبة ضد الولايات المتحدة في بلــدان عديدة في الشرق الأوسط؛ ونقلت شبكة "سي إن إن" (CNN) الإخبارية تلــك المظاهرات؛ التي تظهر فيها صورة بن لادن إلى جانــب "بــيرت" علــى ظهــور المتظاهرين ولافتاتهم، وشاهد المسؤولون عن ابتكار برنــامج الأطفــال الشــهير وشخصية بيرت هذه اللقطات على التليفزيون؛ فأسرعوا يعلنــون أن "ملكيتــهم الفكرية" تعرَّضت للانتهاك، ويهددون محطة "سي إن إن" بمقاضــاتها في المحــاكم، وقالوا: إنهم يشعرون بالغضب الشديد بسبب إساءة استخدام ابتكاراتهم الفنية على هذا النحو الذي يخلو من الحس والذوق، وسرعان ما رد هواة البرنامج على تلــك

الثورة الغاضبة أن قاموا بنشر صور "بيرت" بعد ربطها بالإرهاب والعمليات الإرهابية حول العالم، وكتبوا تحتها "بيرت الإرهابي". ولم يعرف لماذا لم تهدد مجموعة البرنامج بمقاضاة الشاب إجناثو وليس "سي إن إن"!

غير أن ما حدث أن إجناثيو -الذي أثار ضجة عالمية من غرفة نومه- قرَّر في نهاية الأمر، أن يحذف صفحته على الإنترنت تفاديًا للمتاعب المحتملة.

يرى المؤلف جنكيز أن هذه القصة تحتوي على دلالة خاصة؛ فهي تكشف كيف أصبحت "الميديا" (أو الوسيلة الإعلامية) المحلية المحدودة للغاية، (التي تصنع في غرفة نوم شاب صغير في هذه الحالة) تتقاطع مع "الميديا" الكبيرة العالمية؛ التي تنتجها الاحتكارات الضخمة (شبكة سي إن إن مثالاً)، وهي نموذج لذلك الالتقاء أو التقاطع بين منتج المادة الإعلامية ومستهلكها، وكيف أصبح من الممكن أن يتداخل الاثنان ويؤثران بطرق غير متوقعة. .

ولعل هذا تحديدًا ما أصبحت الوسائط الجديدة تقوم به في التقريب بين الفيلم الوثائقي والجمهور؛ لقد أصبحنا نرى الكثير مما يمكن اعتباره "أفلامًا وثائقية" تظهر على موقع مثل "يوتيوب" مثلاً، التي يؤدي ظهورها وانتشارها وشهرتها إلى الكثير من اللغط أحيانًا؛ (لأنها يمكن أن تحتوي على فضيحة ما، أو تكشف جانبًا ما خفيًّا، أو تحتوي على مادة صورت سرًّا، أو على مقتطف تسرَّب من إحدى المحطات التليفزيونية).. هذه الأفلام التي تتضمن "وثائق" لا شك في صدقيتها، سرعان ما يتم التقاطها من طرف الكثير من الشباب (جمهور المشاهدين، أو المستخدمين- وهو التعبير الأدق في وصف مستخدم الكمبيوتر والإنترنت)، ثم التلاعب بها، وإضافة لقطات أخرى، قد لا تمت للموضوع بصلة، وعمل مونتاج لهذا الخليط الجديد، لإنتاج نسخة أخرى معدلة من الفيلم الوثائقي بحيث يعطي تأثيرًا مختلفًا.

إلى هذا الحد وصلت العلاقة بين المتفرج -المستهلك- المستخدم، وبين المنتج نفسه؛ أي المادة الوثائقية، وقد أصبحت هذه المادة لا تعتمد فقط على الوثيقة المصورة، أو على التصوير المباشر للواقع؛ بل أصبح من الممكن أن يتم تطعيمها بالرسوم والتحريك، والتعليقات الساخرة، والعناوين المكتوبة على الصورة، والأغاني الساخرة، أو بأجزاء من مسرحيات مصورة وأفلام وشخصيات كرتونية شهيرة.. إلخ.

وأصبح هذا التداخُل يفرض -دون شك- تحديًا من نوع جديد أمام صناع الوثائقي؛ فلم يعد الفيلم مادة محفوظة محاطة بالسرية أو "القداسة"؛ بل أصبح من الممكن أن يتعرض للتغيير والتحوير؛ بحيث يخرج تمامًا عن المسار الذي رسم له من البداية، ثم إعادة بثه في شكله الجديد؛ وذلك عبر تلك الوسائط الجديدة باستخدام التكنولوجيا الجديدة.

هذا التحدي له شقّان؛ الشق الأول: أنه يبدو كأنه يُفقد صانع الوثائقي تحكمه الكامل على مادته بمفرده. والشق الثاني، الإيجابي: أنه يقضي على فردانية صانع الوثائقي وعزلته، ويجعل من عملية تصوير وإنتاج الفيلم الوثائقي عملية متداخلة (interactive) أو تفاعلية؛ أي أنها لم تعد عملية ذات اتجاه واحد؛ بل أصبحت تشمل -أيضًا- المستهلك الذي لم يعد مستهلكًا بالمفهوم التقليدي؛ بل أصبح يؤدي دورًا مباشرًا في التأثير في المنتج وعلى صاحبه؛ وبالتالي التأثير في استقبال المنتج؛ ولعل هذا الموضوع يستحق دراسة أخرى منفصلة تفصيلية في المستقبل.

الوثائقي والمشاهد

أود الآن أن أنتقل إلى العلاقة المعقدة بين الفيلم الوثائقي والمشاهد؛ هذه العلاقة تعتمد بلا شك على طبيعة الجمهور المشاهد أصلاً؛ مستواه الفكري والتعليمي، وخلفياته الاجتماعية والعرقية، وجنسه، والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، إن مشاهدة الفيلم الوثائقي ليست فقط عملية ذهنية بسيطة تعتمد على قراءة نمطية موحدة لـ "الصور"، وأمام الفيلم الواحد يختلف الجمهور بأفراده وتكويناتهم الفكرية والاجتماعية، ولا يتسلل النص المرئي في الوثائقي ببساطة وسلاسة إلى عقل المشاهدين جميعًا -الموجودين في قاعة العرض، أو أمام أجهزة التليفزيون مثلاً- بالدرجة نفسها لكي يؤدي إلى التأثير نفسه، صحيح أن هناك قواسم مشتركة تجمع بين الجمهور الآن في العالم؛ وذلك بفعل ما أحدثته الثورة التكنولوجية في التواصل بين الشباب في العالم؛ مثل: المشاهدة عبر مواقع التواصل الاجتماعي، المدونات، كتابة التعليقات وتبادل الآراء؛ الذي يحدث عبر العالم من خلال هذه الشبكات ملايين المرات يوميًا؛ إلا أن طبيعة المادة وشكل عرضها في الوثائقي تستقبل من قبل الجمهور في بيئة معينة على نحو قد يغاير استقبالها في بيئة أو مجتمع آخر، وما يهم

جماعة بشرية معينة قد لا يهم جماعة أخرى، حتى لو افترضنا أنها تشترك في التكوين الطبقي والاجتماعي ومستوى التعليم.

إن المشاهد الفرد -وهو كائن اجتماعي أساسًا- يختزن أولاً الصور، وما يصدر عنها من إشارات ومعان داخل ذهنه، ثم يستدعي هذه الصور والدلالات فيما بعد انتهاء عملية المشاهدة؛ وذلك في ضوء معرفته الشخصية بالإسقاطات الخاصة السياسية والاجتماعية التي تستنبط من الفيلم؛ وهنا يمكنه أن يحكم على مدى تأثره بالفيلم الذي شاهده من عدمه، وقد يخرج مشاهد ما ذو تكوين ثقافي محدد -من قاعة العرض السينمائي- في حالة من اللامبالاة إزاء عمل وثائقي معين؛ بينما يخرج زميل له -قد يكون قد شاهد الفيلم معه في القاعة نفسها- بانطباع آخر أو رأي مختلف تمامًا.

من المؤكد أن جمهور المشاهدين -الذي يتكون من أفراد (غير متجانسين بالضرورة على عكس ما يُعتقد أحيانًا بالنظر إلى البيئة الاجتماعية الموحدة أو العمر.. إلخ)- يتعين عليهم استدعاء حصيلة معارفهم السياسية والاجتماعية -ولو في مفاهيمها الأولية البسيطة- وهم إزاء عمل وثائقي يتناول قضية ما تدور في بلادهم، أو تتعلق ببلد آخر؛ ولكنها تحمل في طياتها أبعادًا "شمولية" أو كونية (universal)؛ أي أنها تملك تلك الخاصة التي تكفل القدرة على التخاطب مع المشاهدين في كل مكان، ولا تنغلق على تلك الحدود الضيقة لمحيط الإنتاج نفسه.

إن تجربة مشاهدة نص مرئي وثائقي هي تجربة مركبة متداخلة، ترتبط بالمفاهيم المختزنة لدى أفراد الجمهور، وما يفرضه السياق المباشر من تحديد للمشاهد أيضًا، يُريد أن يوصل إليه فكرة محددة؛ وينغمس كل مشاهد في علاقة ديناميكية جدلية معقدة مع كل من السياق المباشر للفيلم، والسياق الأكثر اتساعًا الاجتماعي والسياسي؛ وبهذا المعنى يُصبح فهم الجمهور للفيلم الوثائقي -الذي يعتمد أكثر من الفيلم التمثيلي الروائي على الاستقبال العقلي، وليس الانفعال العاطفي الغامض- موضوعًا سائلاً متحولاً متغيرًا، يتطور باستمرار؛ ففيه يكمن توظيف المعارف السابقة التي تتطور وتنمو باستمرار، كما أن فهم أفراد الجمهور للوثائقي يرتبط -أيضًا- بعوامل لا نهائية، ترتبط بالعلاقات الاجتماعية المباشرة، وبالبيئة المادية التي يعيشون فيها ومؤثراتها، التي لا شك فيها.

بهذا المعنى -أيضًا- تصبح التفرقة الجامدة الفاصلة بين استقبال المشاهدين للفيلم الوثائقي في الشرق والغرب غير قائمة كما قد نتصور؛ لأن هذا الاستقبال يعتمد على تلك الخلفيات العديدة، التي تقسم الجمهور إلى أفراد، لكل منهم مستواه العقلي والتعليمي والاجتماعي، وتجاربه الشخصية في العمل والحياة، والعلاقة مع المحيط الاجتماعي.

ودراسة العلاقة بين الفيلم الوثائقي والجمهور تقود بالضرورة إلى دراسة تأثير الوثائقي في الجمهور، وكيف يختلف التأثير من جماعة إلى أخرى، ومن فرد إلى آخر؛ لكنه موضوع دراسة أخرى بالطبع.

خاتمة

إن الفيلم الوثائقي -على النقيض من الفيلم التمثيلي الدرامي- يتعامل مع الجمهور على أنه يتكون من أفراد؛ لكل منهم رؤيته الخاصة وتفسيره الخاص، فالفيلم الوثائقي يخاطب العقل أكثر من العاطفة، ويخاطب الفرد الذي يوجد ضمن مجموعة من المشاهدين؛ ولكنه لا يخاطب "كتلة" من الجمهور كما يفعل الفيلم التمثيلي الدرامي؛ الذي يفعل كل ما يمكن لكي يجعل الجمهور (على اختلاف أنواعه) يتفاعل بمشاعر متوحدة، أو متقاربة إلى حد كبير مع الفيلم، يتقمص صورة البطل أحيانًا، أو يتماثل مع المشكلة المطروحة وأبطالها أحيانًا أخرى؛ وهنا في تلك المساحة بين الشاشة والمشاهد تضيع الحدود، ويصبح الخيال أحيانًا أقوى من الواقع؛ أي أقوى من واقع المتفرج الذي يشاهد الفيلم.

لا يسعى الوثائقي إلى إزالة أو تضييق تلك المسافة بينه وبين الجمهور؛ بل إلى الإبقاء عليها كمساحة للتأمل، للتفكير، للربط بين الواقع والصورة على نحو جدلي ديناميكي؛ يساهم في نوع من "الاستنارة"، ومهما بلغ الوثائقي في استخدامه للماضي فإنه يقصد دائمًا الحديث عن "الحاضر".. الذي يستنير بالماضي؛ وهو لهذه الأسباب جميعها أصعب في التلقي من الدرامي التمثيلي، ويحتاج الوثائقي دومًا إلى قدر من المعرفة، والتعليم، والإحساس بالتفرد والفردية؛ أي بالإحساس أن لكل متفرج وعيَه الخاص، ونظرته الخاصة، وأنه ليس جزءًا من "كتلة" من المشاهدين ينفعلون معًا، ويتخيلون معًا، ويتماثلون مع المعروض معًا.

لذلك سيبقى الوثائقي إلى حد كبير ضمن "الأفلام الفنية" (Art Films)؛ أي النخبوية نسبيًّا، وليس ضمن الأفلام الشعبية الرائجة، مهما حقق من نجاح؛ وسيظل مطلوبًا من الجهات التي تنتج هذا النوع البحث الدائم عن الدعم المالي من الجهات التي يهمها نشر رسالة الوثائقي، وليس فقط تحقيق الأرباح من ورائه.

المراجع

- Beth Karlin &John Johnson , "Measuring the Impact: The Evaluation for''.
- "Documentary Film Campaigns,''M/C Journal, Vol 14, No 6 (December 2011).
- Jane Chapman: Issues in Contemporary Documentary , Polity Press, (2009).
- Aaron Guthrie, "Documentary Filmmaking and the Audience Response to It,'' (July 2013).
- Alan Rosenthal &John Corner: New Challenges for Documentary, Manchester University Press 2005.

تعال وانظر...
مقاربات حول تلقي الفيلم الوثائقي

عبد الكريم قابوس

"إذ لم تنفتح ما يبقاش اسمها شبابيك". هذا السطر الشعري الجميل من ديوان: "الزحمة" لعبد الرحمن الأبنودي يختزل مسيرة الوثائقي -والسينما بصفة عامة- في علاقته بالمتلقي أي ثنائية وثائقي/متلقي.

ونردد مع الشاعر: إذا لم تُعرض لم يعد اسمها أفلام. والفيلم شعر في بعض الأحيان.

وإذا قال أندريه مالرو يومًا مستفزًا: "السينما هي أيضًا فن". فإن أي مقاربة للسينما في أي حقل من تحاليلها هي ثنائية هذا الفن، الذي هو كذلك إبداع جمالي وإبداع تقني.

ولذلك سنكتشف عبر مسيرة هذا الفن الذي سمي بالسابع أن علاقته بالمجتمع -أي بالمتلقي- تتطور وتتغير بتطور الآلة... كما يحددها ألبرت فولتن عندما كتب أحد أول الكتب عن السينما "السينما آلة وفن"؛ ولذلك تبدو المقاربة أو الإشكالية في علاقة الوثائقي بالمتلقي مقاربة رباعية الأبعاد، وقبل أن نتناول تلك الأبعاد، هناك سؤال يبدو ساذجًا يفرض نفسه.

المتلقي، من هو؟

المتلقي فرد أم جماعة؟ هل هو الإنسان القلق الباحث عن باحة فرجة فيذهب إلى السينما؟ هذا لا ينطبق على مشاهد الوثائقي مبدئيًّا؛ لأن هذه الفئة مختلفة عمن يشاهد الروائي.

هل هو الجمهور الذي نتحدث باسمه، ولا نعرفه إلا بعد أن دخلت السينما والوثائقي أساسًا لعبة التليفزيون، وأصبح أباطرة المشهدية التلفازية يفرضون قواعد صارمة؛ وهما المبرمج الذي يحدد توقيت البث والمناسبة، ومكتب البحوث الذي يدرس نوعية المشاهد ورغباته وانتظاراته؛ حتى تعدل تلك الانتظارات والرغبات لتطويعه للاستهلاك؛ حتى يحوله إلى نقطة مرمى سهام الإشهار.

لكن هناك المشاهد المتلقي؛ الذي يشاهد وكأنه في عزلة وهو أمام الشاشة وبين المئات من المشاهدين؛ أعني الناقد.

من هنا تبدو العلاقة بين الوثائقي والمتلقي معقدة؛ دراستها وتحليلها تضع أمام الباحث خيارات وتعقيدات، لا يتمكن من تناولها إلا باستعمال الأبعاد الأساسية المتبعة في العلوم الإنسانية ومقاربات متعددة أخرى؛ ومنها:

- المقاربة التاريخية: وقد تناولها الباحث رجيس دوبري في كتابه الشهير: "حياة وموت الصورة"؛ نكثفها في أنها: بانتشارها أضاعت الصورة مكوناتها، كما أدى تسطيح عملية المشاهدة -الأبصار- إلى افتقاد تمثل قداستها، فالصورة -خاصة في بعدها الوثائقي- كانت تتمتع بقوة تحول الغائب إلى حاضر.
- المقاربة الفلسفية: وقد بدأها الناقد والباحث، فيلسوف النقد السينمائي، بلا بالاش المجري، الذي اقتبس كل معطيات الفنمولوجيا من إمانويل كانت إلى مارلو بونتي؛ حيث أكد أن الوثائقي يتحول في هذه المقاربة إلى مادة لجلد الرؤيا، ووخز وجدان المتفرج؛ حتى يتحول من متلقٍّ بارد إلى مشاهد مشاكس؛ يشك ويتساءل.
- المقارنة السوسيولوجية: وهي التي يلهث وراءها رأس المال، الذي يُريد تحويل السينما حتى الوثائقية إلى ما سماه أنياسوراموني: "علكة العيون"، جرعات محددة لمشاهد كسول حسب عدد المشاهدين وعدد ساعات ودقائق المشاهدة وانتظار المشاهد، وما هي الطبخات التي ينتظرها، وطريقة فرز المشاهد لما سيشاهده؛ من هنا حددت شبكات البرمجة وتخصص الفضائيات، التي إن اقتصرت على الوثائقي تخصصت -أيضًا- حسب نوع الوثائقي؛ وذلك اعتمادًا على المتلقي.

- المقاربة الكمية الإحصائية: كيف رجع الوثائقي إلى قاعة السينما؟ وما نسبة توزيعه حيال الروائي؟ كيف ينتقل الوثائقي إلى الإنترنت الذي يقدر على حساب عدد المشاهدين في لحظة؟

ركائز الوثائقي والبحث عن المتلقي

كان المشاهد قبل السينما يجلس على كرسي في المسرح ويشاهد لقطة واحدة، حتى إن كان الممثل يتحرك فيها وعليها، ثم أدخلت آلة ساعدت المتلقي المتفرج على تغيير حجم اللقطة؛ أعني المنظار المكبر، الذي كان الآلة الأساسية لمشاهدة المسرح والأوبرا، لا يفارق عيون المتفرج البورجوازي؟ وعندما أتت أفلام الأخوين لوميير كانت ذات لقطة واحدة، كأنها خشبة المسرح، غير أن التركيب وتغيير أحجام اللقطات وحركة الكاميرا انتزعت من متفرج المسرح حرية تحديد حجم اللقطة من وراء منظاره المكبر، وهكذا اختلس المخرج حرية المتفرج في إعداد وجبته البصرية؛ لذا وجب تحديد ركائز الوثائقي؛ للوثائقي ركائز خمس؛ هي:

1. **الزمن (ليس الزمان)**: الفرق بين التحقيق والوثائقي هو أن هذا الأخير هو في الأساس مسألة ذاكرة، يسجل الماضي ليحيي ما ينقص الحاضر على حد قول جون لوك غودار: "السينما هي هذا الحاضر غائب في السينما إلا في الأفلام السيئة". وفي السياق نفسه يرى جيل دولوز أن الصورة يحيطها وبطريقة وثيقة "ما قبل" و"ما بعد".
2. **الواقع**: إن كان الوثائقي هو عمل فني يتداخل مع السرد، فليس المهم هو أنه يعكس الواقع؛ بل طريقة معالجة الواقع، والأكثر أهمية من طريقة معالجة الواقع هو كيف نتوجَّه إلى المتلقّي؟ لأن الواقع ليس إنتاج الممكن، وإنما عملية لفهم ذلك الممكن؛ فالوثائقي يوحي بوزن الواقع غير أنه يمكن من اتساع الزمن، وهو يفضي إلى الإجابة على السؤال الأزلي: "كيف وصلنا بهذا الواقع إلى الـ "هنا"؟ وهو ما يقوم بدور أساسي لمساعدة المتلقي ليحول الخوف إلى شجاعة، عندما يتناول ذلك الواقع.

3. **التحفيز على التفكير**: عندما يدخل الوثائقي للعرض التلفازي يتحول إلى فيلم دعائي، أو فيلم بروباغندا، يرافقه تعليق من دون تشخيص يبدو خطابه موضوعيًّا، يغطي ما هو بديهي، إن الصور والمَشَاهد في العرض التلفازي موضوعية، تم فرزها حسب معطيات متعددة تحدد نوع المتلقي حسب الطلب، أو صناعة متلقٍّ يكون هدف الهجمة الإشهارية، وكل هذا يوهم المتفرج أنه يشارك مع المخرج؛ وذلك في حين أنه يعيش عملية تثليج للرؤيا، أما الفيلم الوثائقي الصرف فسوف يدخل التعقيد والتناقض، ويدعو إلى المشاركة.

4. **حدود التماثل**: يبدو الوثائقي عندما يعري الواقع وكأنه وقح بالنسبة إلى الريبورتاج التلفازي الناعم، غير أن الوثائقي يفتح الفجوات؛ حيث سيتسلل مخيال المتلقي -وهناك سيعشش- في نوع من العطش أمام عدم إتمام الخطاب وتعليبه، المهم ليس أن تشاهد؛ بل الأساس هو أن تشهد. والمثال الشهير هو مدافن تميساورا أثناء سقوط تشاوشسكو في رومانيا؛ حيث كانت الصورة التلفازية قد أدانت نظام تشاوشسكو؛ في حين أن الجثث استجلبت من مشارح المستشفيات.

5. **مكانة المخرج داخل الفيلم**: يحاول المخرج المنتج للخطاب ألا يقدم للمتلقي جرعات يبتلعها بطمأنينة؛ بيد أن المخرج يبني -في الوثائقي أكثر مما في الروائي- علاقة مع المتلقي، ويطلب منه أن يشاهد ما يقدمه، وكأنه يقول له: شاهد معي ما تجشمت حتى أقدم لك ما تشاهد.

دور الزمن والمكان

هذا الحوار لقطة لقطة نجده عند الذين حطموا المسلمات الثانية في الوثائقي مثل يوهان فان دركوكن وجون روش وكريس ماركر وأنياس فاردا؛ والمسلم به اليوم أن الثقة في الصورة تلاشت؛ لأنها معرضة لكل أنواع التلاعب، وإن لم تكن الصورة بصمة الحقيقة، فاختيار المناهج الجمالية والأخلاقية هي التي ستجيب على الشك، الذي ينتاب المتلقي أمام الصورة، خاصة عندما تدعي أنها تعكس الواقع؛

فإذا سلمنا أن ركائز الوثائقي -كإنتاج أبداعي وفكري- يتوجه إلى المتلقي فإن أساس الوثائقي الزمان والمكان.

فالزمن: هو النبراس الذي يحدد نسق الفيلم؛ لأن الفيلم خاصة الوثائقي يستجيب إلى متطلبات ثلاثة أنواع من الزمن: زمن الحدث، وزمن الواقع، وزمن "الحدوثة" في الروائي. هذا الزمن يكثف بالتركيب واللقطة والزاوية والتعليق، وسيكون الزمن الفيلمي أي مدة عرض الفيلم. أما الزمن الثالث هو زمن يشعر به المتلقي؛ أي زمن العرض وهذا شعور غريب وحسب رصيد المتلقي الثقافي، وسيتميز هذا الزمان إما بالاتساع أو بالانكماش؛ فهناك الاكتشاف والدهشة والانبهار والتطابق الثقافي بين منتج الخطاب والخطاب نفسه، وتكوين المتلقي وما رسب في ذاته من موروث ثقافي وعقائدي.

المكان: هو الفضاء الذي يتحرك فبه الخطاب الوثائقي؛ إما بالبعد: الاكتشاف والغرائبية، وإما بالقرب: ما يحدث أمام بيتك ولا تراه وحتى في بيتك، فالقدرة الهائلة للوثائقي هو اختزال المكان؛ ليحدد باللقطة واختيار الزاوية واتساع المشهد مفهومًا آخر لا يعرفه المشاهد والمتلقي، حتى إن كان يتحرك في ذلك الفضاء يوميًّا.

تقاطع المكان مع الزمن هو ما يسمى "الزمكان"، وهو محدد الموضوع، والموضوع هو سبب سعادة الوثائقي وتعاسته.

ورطة التصنيف

ما يهدد الوثائقي هو التصنيف وفقر التعريف؛ فكثيرًا ما يعرف الوثائقي أنه الفيلم اللاروائي، وهنا مكمن الخطأ والخطر؛ فالوثائقي ليس لاروائيًّا حسب النظرة السائدة والقائلة: إن الروائي هو إعادة الواقع بالسرد والحكي والدراما، وأن الوثائقي يعكس الواقع الخام. لكن لما نشاهد الأفلام الوثائقية المخصصة للحيوان وهي اليوم عديدة وجميلة ومدهشة فهي ليست أفلامًا وثائقية؛ بل هي روائية تعكس ما يتصوره الإنسان في إعادة بناء حياة الحيوان.

كل فيلم هو في حد ذاته -سواء عند المبدع أي المخرج أم المتلقي- هو إعادة خلق للعالم، وقوة الوثائقي هي أنه لا ينتمي إلى فصيلة الإبداع الناعم والصافي بل

هو هجين وأكثر الجذور والبذور -وحتى الحضارات- تميزًا وتفردًا هي تلك الهجينة نتيجة التلاقح.

من هنا يأتي الزمن تاريخيًّا؛ حيث كان الفيلم الوثائقي متحررًا فلا قوالب زمنية للفيلم الوثائقي، الذي يمكن أن يدوم 10 دقائق أو 5 ساعات، وتلك أساسًا مصيبة تهميشه في العرض، إلا أن دخول التلفزة في عالم الوثائقي والتسجيلي، ودخول الوثائقي والتسجيلي في التليفزيون قَلَبَ الموازين ليخلق متلقيًّا جديدًا، ذلك الجالس على أريكته ويشاهد في التلفاز تقدم العالم بين قدميه؛ من هنا أتى التعسف على المخرج والمتلقي في آن؛ عندما خلقت التلفزات اختصاصين: المبرمج وقسم البحوث والدراسات؛ وهذان الاختصاصان هما سبب مصائب الوثائقي؛ حيث يتم خلق مشاهد متلقٍّ حسب الطلب، شرعت التلفزات منذ مدة في صقله حسب قواعد اللعبة المالية والإنتاجية والربحية؛ من هنا يتدفق الموضوع والحس، والإبداع، والإرهاصات والتوق والشوق والشغف، وكلها مكونات تحرك مخرج الوثائقي؛ الذي يرمي جانبًا كل الحدود ولا يستجيب لطرح مسألة أساسية؛ هي: في أي خانة نضع الفيلم. والخانات هي ثلاثية: الموضوع، ومدة العرض، وساعة البث.

فالمواضيع وضعت لها جداول: تاريخ، وعلوم، وطب، ومجتمع، واكتشافات، وسفر، وهجرة واقتصاد. أما مدة العرض فقد أصبحت سلمًا لا مفر منه من 13 دقيقة وأضعافها 26، 52 أو 90 دقيقة، فتقاس ساعة البث وهي 52 دقيقة، يكون ثمن اقتنائها ربع مداخيل الإشهار في الثماني دقائق الباقية؛ أما ساعات البث فهي "البرايم تايم" الديدن والنبراس من الزمن الأول في الثامنة إلى العاشرة، العاشرة ونصف ليلاً أو بعد منتصف الليل؛ مما يعقد علاقة الوثائقي بالمتلقي؛ وهكذا نكون حددنا هنا المتلقي ونوعيته وتدجينه وترويضه؛ وهكذا يقع الخلط بين الوثائقي والروبورتاج والأخبار.

تسطيح المتلقي وتعقيد عملية المشاهدة

إن كل ما يطرحه الباحث من أسئلة -وهو ما قام به كل المنظرين- يرجع إلى الأفلام الأولى للأخوين لوميير..

أول فيلم عُرض في التاريخ هو "الخروج عن المعمل" للأخوين لوميير؛ الفيلم عند لوميير يدوم 45 ثانية.. يُثبِّت الأخوان لوميير الكاميرا أمام المعمل؛ أي أن عين الكاميرا ستصبح هي عين المشاهد، دون تغيير لا في حجم اللقطة ولا الزاوية ودون تحريك؛ أي أن الفيلم هو امتداد للمسرح أو للوحة؛ لكن لوحة مكوناتها تتمتع بما يعطيها القدرة على محاكاة الواقع أي إضافة الحركة.

يبدأ الفيلم بفتح الباب.. ويأمل الأخوان لوميير بغلقه في آخر الفيلم لكن ينفذ الشريط الخام قبل غلق باب المعمل؛ وهكذا سيعيد الأخوان لوميير تصوير الفيلم (الفيلمان متوفران في خزينة أرشيف الأخوين لوميير).. لكن بعد أن أعطيا الأوامر للعمال بالتسرع في خروجهم بدأ الفيلم بلقطة فتح باب المعمل واختتم بغلق بابه؛ هكذا في 3 ثوان بين الثانية 42 و45، سيتم تحديد مصير السينما أي تدخل المخرج حتى في الواقع ومن هنا سيبرُز الروائي، ثم تحديد الزمن، وضبط المكان وكل هذا صدفة، وتبقى علاقة الفيلم بالمتلقي، والفيلم الوثائقي أساسًا، رهينة مثلث الزمن والمكان والصدفة.

في الفيلم الثاني للأخوين لوميير: "دخول القطار إلى المحطة" أثار تكبير اللقطة بقدوم القاطرة جزع المتفرجين الأوائل يوم 28 من ديسمبر/كانون الأول عام 1998؛ أي أن المشاهد والمتلقي هو دومًا داخل عملية جزع وخوف ورهبة من الفيلم، وكل عملية التلقي تتكثف في التمترس وراء الشك للوصول إلى شجاعة المشاهدة.

غير أن التليفزيون حين استأثر بالسينما أصبح يحارب وحده ليرفع الجزع والخوف والرهبة عن المشاهد؛ وذلك بإدخال ما يسميه الموضوعية، خاصة بالتعليق وتنويم المتفرج بإيهامه أنه هو داخل الإطار وهو صاحب الرؤية، وهو الموضوع والمتطرق للموضوع.

من هنا سيتدخل الباحث والناقد، إذا رجعنا إلى مدونة النقد في فرنسا سنكتشف عند أكبر خمسة نقاد فكروا في المتلقي؛ وهم: لويس دولوك، وأندريه بازان، وفرنسوا تروفو، وسارج داني، وجان لويس كومولي. سنصل إلى هذه النتائج في شكل كنش أفكار دون ترتيب وذلك لضيق المسافة.

- يمكن مقارنة السينما بكل مكوناتها كحقل معارك، والرهان في هذه الحرب هو المشاهد أو المتلقي.. من يفوز به؟

- المسألة الثانية تتمحور حول: هل سندمج المتلقي في منظومة المخرج والمنتج أم لا؟ هل سنستطيع تحويل نظرته ورؤيته أم لا؟ هل نقدر على تحويل وجهته وتطويع متعته أم لا؟
- عندما نتطرق للمتلقي فلا نعني المشاهد وحضوره؛ بل رؤيته الذاتية، يعني "ذاتيته" على خلاف وهم الموضوعية التي يصبو إليها كل وثائقي.
يقول سارج داني: "لا سينما من دون متلقٍّ؟" وحتى يصبح الفيلم فيلمًا يجب أن يُشَاهَد، وعلى المتلقي إسقاط شيء ما من ذاته في الفيلم.
فالمتلقي هو شخصية، وكل شخصية تحمل داخلها أزمة؛ صعوبة في التناغم مع الحياة، مع كينونته، والتفكير وإعادة التفكير في نفسه وحتى في العالم.
- وأهم ما وصل إليه النقاد أن المتلقي ليس مجموعة، بل فردًا، ذاتًا وكينونة، كل مشاهد نسخة فريدة يتمتع بقراءته الخاصة للفيلم.
- توجد أمام المتلقي الشاشة الحقيقية والشاشة الذهنية وعملية التلقي هي تقاطع الشاشتين؛ والكل مرتبط بمدة عرض الفيلم؛ حيث يتم خلالها قياس الزمن المعيش، الذي يتطرق له الفيلم والزمن الفيلمي، وفي تلك اللحظات أثناء العرض ستدفع المتلقي للاشتغال على الزمنين انطلاقًا من مكوناته الذهنية، ونظرته إلى الحياة وحياته الخاصة ورواسبه الثقافية والعقائدية، وعندما يخرج المتلقي يشعر أنه تعرض لأمر ما.

الإبصار والسلطة والتلقي

وعندما نرجع إلى جذور وتطور العرض سنكتشف عملية بسيطة سطحت مفهوم المشاهدة منذ بداية القرن العشرين؛ الذي كانت فيه آلة عرض الأخوين لوميير آلة تصوير في النهار وآلة عرض في الليل، الآلة نفسها تخزن الرؤية؛ وهي ذاتها تعرض الرؤية المعلبة أي المشهد؛ لكن سرعان ما تدخل رأس المال واحتكر الآلة؛ وقسمها إلى كاميرا للالتقاط وآلة عرض للتسويق، زد على ذلك اختراع المونتاج ثم الموسيقي والتعليق غير المباشر -off- من هنا بدأت عملية التحايل والتلاعب بأعصاب ومخيال المتلقي.

ولما استحوذت التلفزة على التسجيلي والوثائقي وفيلم الأرشيف في نوع من الغطرسة انتفع من ذلك وبصورة عكسية الفيلم الوثائقي؛ إذ أصبح الروبورتاج إخباريًّا وتسطيحيًّا، وانفرد الوثائقي بنفسه حتى تحول إلى فن مستقل بذاته، لما لدور الكتابة والإعداد والمرجعيات من دخل، وهكذا يلتقي الوثائقي بالروائي على مستوى التلقي؛ حتى لا يبقى الروائي مسرح الإيهام بالشعور والإحساس والوثائقي مطبًّا لاكتشاف الواقع.

التكثيف النظري لفهم عملية التلقي

من أغرب وأجمل الكتب النظرية حول السينما كتاب جان لويس كومولي، الناقد الذي تربع على عرش تحرير أشهر مجلات النقد السينمائي "كراسات السينما"، ثم تحول إلى مخرج ومنظر عنوان الكتاب: "الإبصار والسلطان" (voir et pouvoir). كنا نستطيع ترجمة العنوان "المشاهدة والسلطة"، غير أن ذلك لا يعبر عن خبث الناقد؛ الذي يضع تحت العنوان: "البراءة الضائعة: سينما، تلفزة، روائي ووثائقي".

إنه برنامج كامل في شكل كلمات مفاتيح: الأبطال/المشاهدة، والسلطان/المشاهد. البراءة وراء الدهشة/شهقة الإمتاع، والضياع في غابة الصور: السينما/المطب، والتليفزيون/أدغال الصور، والروائي/المشتهي، والوثائقي/البحث عن الواقع.

من هنا تطرح حيرة الباحث في البحث عن المتلقي في علاقته بالوثائقي؛ ومن هنا يتحرك الناقد في حقل ملغم؛ ملغم بتطور التكنولوجيا التي يصل عمرها 170 سنة؛ وهو زمن قصير وأمر بسيط أمام الحكي والسرد والكتابة والشعر والرسم، حقل ملغوم بتطور علاقة رأس المال بالصور بشتى أنواعها؛ ملغوم بتطور الإنسان من حيوان ضاحك، ثم مفكر وكاتب إلى حيوان بصير.. ثم اليوم حيوان ناقر، ناقر على فأرة الحاسوب ليتحرك/يتيه في غابة الملتيميديا عندما يتحرك بين أربع شاشات: السينما، التليفزيون، الكومبيوتر، والسمارت فون.

هكذا أصبح العالم/الحياة طوفانًا من الصور، والمواطن طبعًا مشاهد يتجاذبه ما يختفي وراء الشاشة؛ أي رأس المال، حتى يتحول الإبصار المؤدي إلى تخمة بصرية أرضيتها تجارة.

هنا يقف المتلقي، بثنائية المفهوم الرابضة فوق ثنائية مفهوم الوثائقي.

في كل ما سبق الذي يشبه الهذيان أمام حيرة الباحث، تقف علاقة المتلقي بالوثائقي؟

لنلج هذه الأدغال بتؤدة؛ لأن الدراسة غير متاحة في العالم العربي لغياب الاختصاص، وغياب الأرقام، وغياب المؤسسات المختصة في الدراسات، ولا يبقى للباحث العربي إلا الرجوع إلى دراسات العوالم الأخرى، كل حسب جذوره الاستعمارية؛ سواء كانت فرنكوفونية أم أنغلوسكسونية، في حين أننا نجهل الدراسات السينمائية في آسيا، ولا نعلم إلا القليل عن الحقل الإسباني البرتغالي (أميركا اللاتينية أساسًا)؛ فمرجعيتنا أساسًا فرنكوفونية؛ وربما تشكل نافذة لفهم علاقة المتلقي بالوثائقي.

أدَّت السينما -التي هي أساسًا وثائقية، حتى وإن كانت روائية- دورًا ثنائيًّا: بروز مفهوم الفرجة والاستهلاك المشهدي، وفي الوقت نفسه بروز لمجموعة من وسائل إبداء الرأي في الفرجة والمشاهدة؛ نعني الصحافة السينمائية والنقد.

هنا يتدخل جان لويس كومولي: "كي تكون مشاهدًا/متلقيًا للسينما يجب أن تؤمن بما تشاهد، وحتى تؤمن أكثر يجب أن تمارس الشك فيما تشاهد، تشك دون أن تتوقف عن الإيمان بما تشك فيه أثناء المشاهدة".

أن تؤمن بالواقع/العالم عبر الانعكاس السينمائي/الفيلمي لذلك الواقع.

أن تؤمن، ولا تؤمن.. أن تؤمن على الرغم من كل الآليات التي تسمح بما يفند الإيمان.

كل مشاهد من بيننا كجمهور مطالب أن يشارك في الفرجة؛ أي أن يكون فاعلاً ومتلقيًا، موافقًا ومناهضًا، مشاركًا ومعارضًا في آنٍ، ومن المسلم به أن الرهان في ظلمة القاعة أو في إبهار شاشة التليفزيون رهان مزدوج جمالي (إسطيطيقي) وسياسي؛ ولذلك فلابُدَّ أن نضع المتلقي في نقطة التقاطع بين الجمالي والسياسي؛ لأن الإنسان/المواطن مهما كانت وضعيته الاجتماعية أو الثقافية هو في الأساس الهدف الذي تصبو إلى احتوائه الساسية والإبداع.

حيرة المشاهد أمام الوثائقي

بدأت السينما وثائقية، وها هي تحاول أن تنتهي وثائقية (وبين قوسين داما حوالي القرن كانت السلعة الروائية)؛ إن أزمة القاعات حرّكت كل المفاهيم من الإنتاج إلى المشاهدة عندما تحوّلت الفرجة السينمائية والمشاهدة البصرية من عملية خروج من البيت إلى القاعة الظلماء، إلى انتقال "السلعة" البصرية إلى البيت (التلفزة) إلى المكتب (شاشة الكومبيوتر)، إلى الجيب (السمارت فون)، وها هي التكنولوجيا ستعم قريبًا، أعني تكنولوجيا العرض المحمولة، السمارت فون القادم ستكون مثبتة على جوانبه لا عدسة كاميرا بل عدسة آلة عرض، وهكذا سيستطيع المشاهد عرض مادته المرئية على شاشته أو جدار وهو ينهل من الإنترنت؛ أي أنه أصبح مشاهدًا معزولاً بعد أن اتصف بصفة المخرج، فصور المَشاهد ونشرها على الفيسبوك أو يوتيوب التي تحولت إلى أكبر قاعة عرض.

إن الفصل بين وثائقي وتسجيلي اختراع عربي فرضته اللغة العربية في حين تحشر اللغات الأخرى كل ما هو غير روائي في "دكيومينتاري" (Documentry)، من هنا يتعدد المتلقي حسب أنواع كل ما هو غير روائي، أعني تلك الإنتاجات البصرية/المشهدية التي نسميها "وثائقي" (Documents).

منظومة المشاهدة وعملية التلقي

مشاهد/متلق، متفرج، جمهور (فرد من)؟ أية علاقة بين مكونات هذه الرباعية.

ما مكانة المتلقي وهو محفوف بالمترادفات التي تحمل في طياها تورية تقضي على حواجز لا تساعد على تموضع المتلقي في منظومة السينما -المنظومة هنا هي بالفرنسية (Dispositif)- من إنتاج وإخراج وتوزيع وقاعات ومهرجانات، ثم تليفزيون ووسائل أخرى للمشاهدة!

في الغرب يسمون الجمهور عامة (Public)؛ أي كل الناس، وعندما نتناول مفهوم المتلقي نعني الفرد في ذاته، المشاهد في عزلته، في حريته ونشاطه، تجاه أثر، تجاه كتابة، وليس الهدف الذي يتوجه إليه منتج صناعي ما، فقد كتب أحد النقاد: "يمكن للسينما أن تجلب الجماهير؛ لكنها لا تمس إلا الأشخاص أفرادًا". ومهما

كانت التقنيات والمواضيع فإن السينما لا تستميل المتلقي، خاصة في الوثائقي، بالسرد والتسويق، والدراما.

لفهم الغموض الذي يلف مفهوم الوثائقي نعود إلى جذور السينما؛ أي الأخوين لوميير.

ثنائية الزمن والمكان قراءة أخرى

في أول مقال نقدي في تاريخ السينما نشرته "جريدة البريد" يختم الناقد عندما شاهد أوراق الشجر تتحرك فكتب: "لم يعد الموت مطلقًا!" نعم الوثائقي هو نداء المتلقي لمحاربة الموت، موت الذاكرة، موت الواقع، موت الإحساس بمفهوم سنعود إليه: "الزمكان". لكن مصيبة الوثائقي هي تصنيفه.

الروائي روائي! على الرغم من تصنيفه إلى تاريخي وغرامي وخيالي علمي وكوميدي وغيرها؛ أما الوثائقي فيرزح منذ بروز التليفزيون أو حتى منذ بروزه في التليفزيون في نوعين من التصانيف:

- الموضوع: (وهو أساسًا مرتبط بالمكان).
- الزمن (ومدة العرض وهو مرتبط بالزمان).

ومن هنا سنجد أن علاقة الوثائقي بالمتلقي تعدت في زمن السينما وزمن التليفزيون من شهقة الدهشة وشغف الاكتشاف، ومتعة المشاهدة إلى تخمة الاستهلاك واستجداء الباث (التليفزيون) في البحث عن المتلقي عدديًا لخلق ضرورة بصرية جديدة وهي الإشهار، وهكذا نعود إلى بديهية جان لويس كومولي، أي الحرب المستعرة بين الجمالي والسياسي والكل فوق أرضية تجارية، أو قُلْ: رأسمالية.

التلقي بين الأرقام وطبيعة المشاهدة

لا تبحثْ عندنا -نحن العربَ والأفارقة- عن الأرقام والنسب والتمويل في ما يخص الوثائقي، إن أردت أن تستنتجَ نسبة تلقي الوثائقي اقتصاديًا ومجتمعيًّا. وكذلك الأمر بالنسبة إلى جل بلدان العالم الثالث؛ لأن السينما تبقى في أطراف هذه المجتمعات، أو هي تحدٍّ لها؛ لكن في البلدان المتقدمة التي تضع السينما في إطار

وسائل خلق الثروة ومسلكًا للتشغيل وصنبورًا ماليًا يدخل في الحركة الاقتصادية، نجد كل هذا محددًا بالأرقام، ومن هنا سنأخذ مثالاً فرنسا.

الأرقام متوفرة وتنشر كل سنة، فعلاوة على ما يسمى بالمدياميتري (قيس وسائل الاتصال)؛ أي عملية تحديد نسبة مشاهدة التليفزيون بتحديد عدد المشاهدين، التي أصبحت النبراس الأساسي للبرمجة، ومرجعًا لعلماء الاجتماع وعلماء النفس في دارسة ميول الجمهور ورغباته.

إلى جانب ذلك ينشر المركز الوطني للسينما كل الأرقام كل سنة في شكل ملف شامل في كتاب بحوالي 60 صفحة عنوانه: "حالة الوثائقي"، وعدة ملفات أخرى، من بين هذه الأرقام نقدم رزمتين: نسبة إنتاج ومشاهدة الوثائقي حسب النوع وموقع الوثائقي في القاعات.

أصبح توزيع الأفلام الوثائقية في القاعات ظاهرة لا غنى عنها، وذلك منذ سنة 2000؛ إذ وُزع عام 2000 ستة وعشرون فيلما في قاعات العرض التجارية، منها 20 فيلمًا فرنسيًّا؛ جلبت 316000 مشاهد، وفي 2009 وُزع 71 فيلمًا منها 45 فرنسيًّا؛ أحرزت على 2984000 مشاهد، وقد ارتفع دخلها من 6،1 مليون يورو سنة 2000 إلى 18،9 يورو عام 2009؛ وهكذا تطورت نسبة الأفلام الوثائقية المعروضة في القاعات التجارية من 7% عام 2000 إلى 13% عام 2009.

هذه الأرقام تعطي فكرة عن تطور التلقي للوثائقي في فرنسا على المستوى الكمي، وهكذا ينقلب السحر على الساحر؛ إذ يحاول الروائي تهميش الوثائقي، فيرد الوثائقي الفعل بإدماج أساليب جديدة ليتحول الوثائقي من تسجيلي مسطح إلى نوع من السردية الخاصة بحثًا على متلقٍّ غير الباحث عن الدراما؛ وذلك الكسول المتربع على الأريكة أمام التليفزيون.

أما التلقي حسب أنواع الوثائقي فإن تصنيف الأفلام الوثائقية لا متناهية؛ هناك الوثائقية الحيوانية، والتاريخية، والاجتماعية، والنضالية، والمجتمعاتية، والذاتية، والاستقصائية، والبيئية، والعلمية، والصحية، والرياضية.. وغيرها.

قدمت دراسة المركز الوطني للسينما النتائج التالية: إن الأفلام الوثائقية الاجتماعية تتربع على عرض النسب؛ إذ 45,4% من الوثائقية المنتجة عام 2010 في فرنسا تنتمي إلى هذا النوع الذي تتهاطل عليه القنوات التلفازية؛ فقناة M6 مثلاً

عرضت 82 ساعة من الوثائقيات؛ من بينها 75 ساعة وثائقيات اجتماعية، هــذه الطفرة تحدد طبيعة المتلقي؛ إذ كانت تلك النسبة في عام 2003: 26,5%.

أما المرتبة الثانية فتتبوؤها الوثائقيات الخاصة "بالجغرافيا والرحلات" 8,9%، ثم الوثائقيات البيئية 6,7% والحفلات والمسرح 76,4% أما الباقي فيحتــل 5%؛ أي الفن، والتاريخ، والأفلام الإثنية أو الرياضة، والسينما، والتعلــيم، والحيوانــات، والعلوم، والطبخ والشباب، وفنون الشارع.

هذا التصنيف ليس له وقع حول تعريف الوثائقي وعلاقته بــالمتلقي؛ لكنــه يعكس ما يدل على أن هذه الظاهرة تحدد طبيعة الإنتاج وطبيعة السوق، وهو مــا يؤدي إلى نحت المتلقي الذي يُصقل ويُقولب (فورمتاج)، في حين أن الدراســات تأثرت بطبيعة استهلاك هذا المتلقي.

هل من خاتمة؟

المشاهد المتلقي له دور فعَّال في تحديد مستقبل الوثائقي، فهو يساهم كشاهد ومشاهد، وهو نبراس لنوعية الإبداع ومناضل عندما يكون ملتزمًا أي ناقدًا، وأمام الشاشة لا يظل المتلقي سلبيًّا جامدًا.

باستهلاك المتلقي يحدد مصير الإنتاج والإبداع، خاصة بالنسبة إلى الوثــائقي، ويعي المتلقي أساسًا أنه جزء من المشهد انطلاقا من تجاربه، من حياته، ونضــالاته، وأما وهم الموضوعية فهو قناع يستعمله بعض المخرجين للسيطرة على المتلقي.

يعي المتلقي -كما يتحول للقاعة أو يشاهد أفلاما على شاشة التليفزيون- أنه عرضة للإيهام والسقوط في حيل الخدعة الجمالية والفيلمية؛ فأثناء المشاهدة يتقاطع الشك والإيمان، ويعي المتلقي أنه لم يشاهد فيلمًا يدخل في منظومة مصطنعة يختلف عن التجربة الحياتية؛ لكن يشاهد ويحاول أن يؤمن بذلك الإيهــام وهــو ســحر السينما؛ ولذلك يجب التفكير دومًا: في كيف يشتغل المتلقي علــى الفــيلم أثنــاء المشاهدة لما يركز على الشاشة وهو يؤمن أنه أمام حقائق وواقع صرف؛ لكن كل ذلك على خلفية قوامُها الشك والتمحيص.. فأين تبدأ عملية التلقي، وأين ينتــهي المبدع في الوثائقي من البحث عن توريط المشاهد في منظومته؟ هذا هو الصراع في العلاقة بين الوثائقي والمتلقي.

الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي

لعبة الحظ والحقيقة

أحمد بجاوي

منذ ظهور الصناعة السينمائية اقتحم الفيلم الحياة اليومية للجزائريين؛ ففي الواقع سرعان ما طاب المقام لـ "بروميو" و"مسغويش"؛ وهما يعتبران عضوين مهمين في فريق الأخوين "لوميير"؛ حيث استقرًّا في حي باب الوادي بالجزائر العاصمة؛ مما مكنهما من إخراج أفلام كثيرة في عدة مدن جزائرية.

هذه الأفلام القصيرة جدًّا -التي تستغرق 90 ثانية فقط، والمصنفة في مكتبة السينما الجزائرية- تعدُّ وثائق تُطلعنا تمامًا على حياة المجتمع في المدن الكبرى؛ حيث يمكن بمعاينتها مشاهدة طريقة لباس سكان المدن، وكذا وسائل النقل التي يستعملونها، وذلك منذ أكثر من قرن مضى.

كان من الممكن أن نتوقَّع أن يُفَضِّل المخرجَان تصوير المجتمع الأوروبي دون غيره؛ لكن الأمر لم يكن كذلك؛ وأنا شخصيًّا لا أتقاسم الرأي مع بعض زملائي الذين يُصَنِّفون هذه المَشَاهد القليلة في زمرة السينما الاستعمارية؛ وذلك مع كل ما يفضي إليه المفهوم من دلالات الكراهية.

بالعكس، أعتقد أن هذه الأفلام الصغيرة هي أول وآخر أمثلة وجدها على نوعية من السينما تميزت بالبراءة؛ ففي تلك الفترة لم تكن شواحن بطاريات الكاميرا تمنح من الزمن إلا لتصوير لقطة من دقيقة ونصف ومن زاوية وحيدة؛ مما كان يُلغي خيار التقاط الصورة من زاوية معقدة وانفرادية، كما أصبح يسمح به التركيب فيما بعد مع "ميلياس" و"بورتر".

يجسِّد صيادو الصور حلم كل المخرجين الوثائقيين ومحبـــي سينما الحقيقة، في اقتناص الواقع بعتمته/بضبابيته، ولقد ظلوا لسنوات حريصين على استعادة -أو إعادة إنتاج- ما كان يبدو لهم الواقع؛ لهذا كانوا يعمدون إلى اللقطات الواسعة، التي تضم مجموعة من الناس بدلاً من أشخاص فرادى؛ مما كان يضمن عمقًا مهمًّـــا في حقـــل الرؤية، وكمثال نموذجي عن هذا، نذكر "حورية الأمواج" 1903 لتقنيي "إديسون"، أو "دخول القطار لمحطة سيوتا" 1895 للكاميرامان الأخوين "لوميير"؛ ففي كلا المثالين صدق المشاهدون أن الأمواج ستغمرهم والقطار سيصدمهم، وبعد مرور قرن مـــن ذلك، بقي تصوير دخول القطار إلى المحطة يتم من الزاوية نفسها، كما بقي القطـــار من العناصر الحركية الدراماتيكية المفضلة لدى المخرجين خاصة في أفلام التشويق.

في بداية القرن العشرين كان وضع الكاميرا في زاوية (ناصية) من شـــارع في نيويورك أو مومباي، يُمَكِّن من الحصول على معلومات واقعية عن طبيعة ســـلوك السكان؛ في الواقع لم يكن لمكتشفي السينما من الطمـــوح إلا تثبيـــت الصـــور الفوتوغرافية المتحركة على شريط الفيلم، في هذا المعنى كانت السينما اكتشافًا دون أن تكون ابتكارًا؛ بما أنها لم تقم إلا بالاستمرار في التقليد الفوتوغرافي، الذي فـــتن العالم في القرن التاسع عاشر.

قدرة السينما على إعادة إنتاج واقع وهمي، دفعت بالانتقادات الأولى، أن تميز الشريط الوثائقي وتصطلح عليه بـــ "فن الموضوعية"، ويبدو أنه وقع هنا خلط بين الموضوعية (التي تعتبر رؤيا العقل) وبراءة الأيام الأولى، لقد كانت تلك البراءة الهشة للنظرة، هي ما يحاول المخرجون السينمائيون اقتناصه من وقت إلى آخر؛ ففي فيلم: "دخان" لـــ "واين فانغ"[1] وهو فيلم روائي محض، كان "أوغـــي" (هارفيكيتـــل) يُظهر للكاتب بول (وليم هارت) ألبومات تضم مئات من الصور، كان يلتقطهـــا في نسخة واحدة منذ سنوات؛ وذلك كل يوم على الساعة الثامنة بالضـــبط مـــن الزاوية نفسها بركن من متجره ببروكلين، كان بول يجد الصور مكررة ومملة، حتى انتبه في لحظة ما، إلى صورة زوجته التي توفيت في حادثة ســـطو انتـــهت بمأســـاة وفاتها؛ حينها غطى الواقع على الخيال من زاوية البراءة العابرة.

---

(1) واين فانغ، دخان، سكريبت لـــ"بول أوستر" عام 1995 من رواية قصة أوجي فرانس لعيد الميلاد، عام 1990.

يرصد المخرج السينمائي -أيضًا- لحظات خاطفة تطلعنا على الحياة اليومية لبروكلين، التي يصفها الكاتب "بول أوستر" في أحد رواياته، فكل مخرج سينمائي -حتى الأكثر استعراضًا وإبداعًا- يحاول في لحظة ما أن يدرج جرعة من الوثائقية ليعطي معنى لفيلمه الروائي.

المغامرة الكبرى للفيلم الوثائقي

مع تطور الوسائل التقنية للتعبير السينمائي، عمد المخرجون السينمائيون إلى تنويع حقول وخيارات كثيرة للكتابة؛ ففي بلاد كالولايات المتحدة الأميركية، تَمَكَّن الفيلم الروائي والفيلم الصامت من نيل إعجاب جماهير متكونة أساسًا من مهاجرين لا يتكلمون بالضرورة اللغة الإنجليزية؛ لكن الورثة الحقيقيين للمصورين الأخوين لوميير، إديسون أو باتي، كانوا قد ظهروا قبل إنتاج الفيلم الناطق، ولعدم قدرة المخرجين الاعتماد على الخطاب؛ فقد اضطروا إلى "إعطاء ما يُشاهد" بدلاً من الوصف.

وهؤلاء الرواد مثل دزيغا فرتوف أو روبرت فلاهرتي، فبصدد هذا الأخير تحدث جون غريرسون بوضوح واصفًا "موانا" بالفيلم الوثائقي، الذي أخرجه فلاهرتي في عام 1926 في جزر ساموا؛ حيث يصف الفيلم بدقة على أنه "المعالجة الإبداعية للحدث"؛ لكن دون أن يُقصي فيه جانبًا من الخيال أو إعادة الإبداع.[1]

يُعَدُّ فلاهرتي واحدًا من أوائل المخرجين الوثائقيين، الذين أنتجوا لكبرى الأستوديوهات الأشرطة الوثائقية الخيالية، أو الوثائقية العرقية؛ حتى قبل جون روش.

في البداية كان الفيلم الوثائقي يشبه دائمًا بالريبورتاج، وعادة ما يعتبر أنه الأقرب إلى الواقع والحقيقة؛ فمنذ البدايات كان هناك الكثير من النقاش حول الحدود الفاصلة بين الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي؛ لكن دون تحديدها بوضوح ودقة، كان فلاهرتي في إخراجه لفيلم: "نانوك الإسكيمو" يستعمل إدارة الممثلين؛ حتى يحسن أبطاله تقمص الأدوار، ولو تطلب ذلك تغيير الواقع محاولاً إعادة بنائه

(1) جون غريرسون، رواد السينما: موانا الشاعرية لفلاهرتي (نيويورك سان، 8 من فبراير/شباط 1926).

وفق خياله؛ لأجل هذا نــزع فلاهرتي البنادق من صيادي حصان البحــر، الــتي كانوا يستعملونها آنذاك؛ لحاجة الفيلم في تجسيد أصالة مرتبطة بتقليــد تــاريخي؛ حيث جعل الصيادين يستعملون حرابًا كانوا قد تخلّوا عنها منذ زمن؛ فنشاهد مثلاً في لقطة صيد الفقمة، نانوك يجر حبلاً رُبطت في طرفه فقمة كانت في الحقيقة ميتة، ويُظهر لنا هذان المشهدان جليًّا حدود القنص الحقيقي للواقع؛ كمــا أراده عقــل المخرج الوثائقي، هل نستطيع حينها الحديث عن تلاعب؟ بلا شك أراد فلاهــرتي أن يبين كيف اصطاد الإسكيمو وعاشوا في شمال كندا منذ قرون؛ لكن الســؤال الحقيقي الذي يطرح بقوة هو نفسه فيما يتعلق باحترام القوانين: هــل يمكــن أن نطلب من المخرج الوثائقي أن يكتفي بالواقع غير المحتمل، أو بالعكس ترجمة الواقع إلى واقعية مع احترام العقل لنص الفيلم الوثائقي؟

يأتي سوء الفهم من أن الصورة ليست الواقع؛ لكنها تمثيل عابر يمكن أن يشبه الحقيقة؛ لكنها ليست الحقيقة.

الريبورتاج، الكذب والموضوعية

لو كان أسلاف المخرجين الوثائقيين محققين صحفيين، لم يكونوا إلا لِيُعيــدوا نقل جزء من الواقع الذي شاهدوه لمتفرج يقف على مسافة منهم، هــذا المشــهد الذي كان سيولد في كل مرة يعاد فيها بث الشريط علــى الشاشــة؛ وكمــا في الصحافة تكون الموضوعية هي الإجابة الخاطئة عن السؤال الحقيقي الذي يبحــث عن الدقة؛ حينها يكون حتى اختيار الإطار (لا نأخذ بعين الاعتبار بعض عناصــر حقل الرؤية) لا يمنح أي موضوعية للصورة؛ فهــي في الحقيقــة نتــاج مجموعــة اختيارات تقنية وإعادة تمثيل؛ فسواء عبر المخرج السينمائي بالفيلم الروائي أو الفيلم الوثائقي، فهو لا يقوم حينها إلا بعرض إعادة تمثيل للعالم لجمهوره، التي ستختلف بالضرورة لو أن الموضوع نفسه تم إخراجه من شخص آخر، وتحديدًا هنا يكــون هذا التنوع بإعادات التمثيل هو ما يُكسب السينما سحرًا، ويخلق ألفة بينها وبــين الإحساس بالحرية.

إنه لا يُطلب من صحفي محقق أو من مخرج وثائقي أن يكون موضوعيًّا؛ لكن أن يكون دقيقًا، وأن يراقب مصادره، إن أسطورة الموضوعية أفضت إلى ذاتية مبنية

وكاذبة، هذا الموقف هو الذي أدى بالكثير من المحققين إلى إعادة بناء مشاهد المعركة كما كانوا يتصورونها وقعت بالفعل، وتماما كما كان الحال لدى فلاهرتي، كان هؤلاء المخرجون الوثائقيون والمحققون الصحفيون يتأرجحون بين استيعابهم للموضوع وبين تصوراتهم التي يعتقدون أنها هي ما ينتظره ويرغبه الجمهور، الذي يتوجه له العمل في نهايته.

لكن البعض من هؤلاء -حين سقوط النظام الشيوعي لتشاوتشيسكو في تيميساورا- حاولوا خدمة أفكارهم حين قاموا بتصوير جثث أخرجوها من مصالح حفظ الجثث؛ ليُقنعوا المُشاهد بمجازر تمت هي لم تحدث أصلاً.

خلال حرب الستة أيام، تمكن مصور من تشكيل مخيال جيل كامل (على الأقل) للغربيين عندما قام بتصفيف آلاف الأحذية على اعتبار أنها للجنود العرب الهاربين من الجيوش الإسرائيلية.

آخرون أعادوا بناء معارك حقيقية هوليوودية في قلب الولايات المتحدة الأميركية، لمحاكاة مستنقع الحرب التي وقع فيه السوفيات في أفغانستان، من جهة أخرى ما زال الكثيرون يعتقدون أن الصور التي التقطها أيزنشتاين في ثورة أكتوبر/تشرين الأول 1917، هي صور أخذت حين وقوع الحدث؛ في الحقيقة هي (تمامًا ككل ما قام به الكاتب بوتونكين) لم تكن سوى تمثيلية محكمة ومرسومة من قبل؛ أما معاصره دزيغا فرتوف فقد كرس حياته للفيلم الوثائقي، الذي (كان مقتنعا بذلك تمامًا) جعل منه سلاحًا لدعاية حقيقية؛ وبالتالي، تكون الحدود التي تفصل بين الفيلم الوثائقي عن الفيلم الروائي المستوحى من قصة خيالية هي نفسها خيال.

كان الناقد الأسطوري دون لويس كومولي دقيقًا في تصريحه لمجلة دفاتر السينما، خلال مهرجان دولوساس في 1997 حين قال: "إن السؤال حول الحقيقي والمزور في السينما هو نقاش خاطئ؛ لأنها لا تأخذ في الحسبان الغموض الأساسي الذي يكتنف إعادة تمثيل الواقع، في الأخير سيكون القرار للمُشاهد في تحليل ما رأى والحكم عليه بالصدق أو الكذب"*.

(*) البيانات العامة للفيلم الوثائقي لـلوسا 1997، نقلها نيكولا فيلبر للجامعة الشعبية بكيان.

كان كومولي هنا على حق؛ عندما ذكّر هنا بدور المُشاهد في استيعابه للفيلم وإذن إعادة بعثه؛ فهو بذلك أعاد تركيز النقاش حول الرهان الحقيقي للفيلم الوثائقي، الذي يكون في استيعابه من طرف الجمهور أو الجماهير.

في العشريات الأولى من المغامرة السينمائي كان كل شيء موضوع فضول واكتشاف ما، وكان العمل حثيثًا على ابتكار أفكار سينمائية جديدة قادرة على أن تحدث المفاجأة لدى المشاهد.

قبل مجيء التليفزيون كان الموزعون دائمًا يقدمون الفيلم الوثائقي كعرض خاص.

إننا دائمًا ننسى أن المشاهد يسعى إلى قصة جميلة تفاجئه وتشبع فضوله، لمّا قام فلاهرتي ببعض التعديلات على فيلم "نانوك" أو "موانا" كان يبحث قبل كل شيء لكي يبين لنا كيف لمجتمعات تقليدية قديمة نجحت في العيش في عالم أفسدته الرأسمالية العصرية.

وعلى ذلك يمكن اعتباره أول مخرج سينمائي إيكولوجي، جاء بعده جيل كامل من المخرجين الوثائقيين النشيطين كـ "جوريسايفانس"، و"كريس ماركر" أو "هنري ستورك"، أو المخرجين الوثائقيين المتخصصين في الأعراق كـ "جون روش".

التليفزيون في نجدة الفيلم الوثائقي

بظهور التليفزيون منافسًا على الساحة، قلصت سوق السينما من طول المَشاهد إلى نحو ساعتين؛ مما ترك بعض المساحة للفيلم الوثائقي؛ لقد بقي الفيلم الروائي فترة طويلة حاضرًا بقوة في قاعات العرض؛ ملغيًا بذلك الفيلم الوثائقي من ذهن شريحة كبيرة من الجمهور كأحد منتجات الحقل الفيلمي.[1] في حين أننا نعلم جيدًا أن الفيلم الوثائقي بالنسبة إلى المخرجين المبتدئين هو أحسن مدرسة للتكوين.

كان لغياب الفيلم الوثائقي -كبرنامج إضافي في عروض السينما- وقع في انخفاض مستوى الفيلم الروائي/الخيال في الستينيات، ففي الحقيقة كان التليفزيون هو من أنقذ الفيلم الوثائقي من الغرق؛ وذلك بإدراجه في الشبكات البرامجية التليفزيونية لإشباع طلبه المتزايد على الصور.

---

(1) دفاتر السينما، (باريس: أكتوبر/تشرين الأول 2004).

وبفضل التطور التقني لجهاز الكاميرا وعدسات التصوير، تمكّن الفيلم الوثائقي الذي يتناول حياة الحيوانات من استقطاب الملايين من المُشاهدين؛ مما خلق فرصة للعودة إلى حالة الانبهار التي عايشها من سبقوهم حين حضروا عرض "نانوك الإسكيمو" لفلاهرتي؛ ومن ثم تمكن الفيلم الوثائقي من أن يفرض حضوره على الشاشة الصغيرة فترة؛ وذلك مع التأكيد على اختلافه عن الروبورتاج، ولو أننا نسجل أنه يمكن لروبورتاج ممتاز أن يحقق القبول نفسه من طرف المشاهد باعتبار خصائصه التقنية ومساهمته المبتكرة تمامًا كالفيلم الوثائقي.

يقول صامويل فولر: إن السينما هي مزيج من عاملين "الحركة والإحساس".[1] فهذه العلاقة بين الحركة على الشاشة والعاطفة الموجودة في سردية الفيلم هي ما يبحث عنه المُشاهد، ولا يهمه إن كان فيلمًا وثائقيًّا أم خياليًّا، يمكن لنا تغيير قواعد صناعة السينما؛ لكن لا يمكن تغيير قواعد الاستقبال/الاستيعاب.

مكّن التطور التقني لتجهيزات التصوير والتقاط الصوت والمؤثرات الخاصة التي تضاف فيما بعد الإنتاج، من أن يصل مخرجو الفيلم الوثائقي إلى أكثر درجات الخيال تطورًا، كما فتح التطور الرقمي بعدها مجال البحث بشكل لا مثيل له بالنسبة إلى السرد الوثائقي.

يستعمل المخرجون الآن عددًا من الكاميرات، ويستطيعون بفضل تكنولوجيا الرقمنة، توجيه حركة تنقل الكاميرا وتقليص أو توسيع الصورة، أو إدراج الإنفوغرافيا فيها أو صور الكرتون.

في عام 1962 عاد نجاح "ماي الجميل" في جزء منه -وهو أول فيلم مطول وثائقي لكريس ماركر وبيار لوم- إلى التطور التكنولوجي الذي أنتجته الكاميرا الخفيفة والمسجل المحمول؛ وفي السنة نفسها تم التوقيع على اتفاقيات إيفيان، التي وضعت حدًّا للحرب في الجزائر، يومها اغتنم ماركر الفرصة ووجه الكاميرا والميكروفون للمارة في شوارع باريس الجميلة، فاسحًا لهم المجال للحديث عن الحرب التي انتهت، وللتعبير عن أفراحهم ومخاوفهم أيضًا.

برسمه أجمل لوحة حية عن باريس في بداية الستينيات، تمكن كريس ماركر بفيلمه: "ماي الجميل" من خلق حدث وثائقي في قلب الموجة الجديدة الفرنسية،

---

(1) صامويل فولرفي، بييرو المجنون (ل. ج. ل. غودار، 1965).

التي كانت حتى تلك اللحظة مكرسة نهائيًا للفيلم الروائي، يؤكد إيميلي هوسا في هذه النقطة خاصة أن ماركر يقترح على المشاهد "عبر فكرة جمالية للسينما المباشرة قصصًا فردية حول الواقع الجماعي"، ويكمن الفعل الوثائقي والسينمائي لماركر تحديدًا في تحويله هذه النظرة إلى خيال يستفز التفكير.(1)

يُظهر النجاح الذي لاقاه المخرجون السينمائيون خلال السنوات الأخيرة، الذين يقفون على حدود الخيال أننا نقف على تغير ملحوظ؛ ليس فقط على مستوى السرد السينمائي؛ لكن خاصة على مستوى سلوك المُشاهد الذي لم يصبح يتوقع عرضًا خياليًا محضًا؛ على كل حال، يبدو أن السينما أحيت أيام الفيلم الوثائقي المطول الفني، الذي يعالج غالبًا الحياة البرية.

فلقد شهد الكثير من أفلام هذه النوعية نجاحًا محمودًا على مستوى شبابيك التذاكر؛ نذكر خصوصًا "الشعب المهاجر" عام 2001 وميكروكوسموس عام 2006؛ اللذان يرجع نجاحهما إلى العمل الحثيث الذي قام به المنتج والممثل جاك بيران، أيضًا فيلم أوسيان/المحيط عام 2009، وفيلم مسيرة الإمبراطور عام 2004؛ حيث تم في هذا الأخير قراءة التعليق بضمير المتكلم، يقرؤه زوج من طائر البطريق يواجهان مع صغارهم صعوبات البقاء على قيد الحياة في واحدة من أصعب المناطق عيشًا في العالم، كان هدف هذه التقنية في السرد وضع المشاهد في قلب حياة سلالة من الكائنات تتقاسم معه العالم الحيواني.

حتى في أميركا فقد قَبِل أستوديو كبير بحجم براماونت بتوزيع فيلم وثائقي يحمل عنوان "الحقيقة المزعجة"، الذي يدافع عن مشاكل البيئة ملاقيًا بذلك نجاحًا كبيرًا، وقد أخرجه في عام 2006 ديفيد غيغنهام بمشاركة نائب الرئيس السابق آل غور، ولو سلمنا أن الفيلم الروائي كان له الحظ الوافر في تحقيق أعلى الإيرادات، فإن هذا لا يمنع أن الفيلم الوثائقي حقق مكانة مرموقة له، في الحقيقة تبقى الموهبة والإبداع والقدرة على خلق أفكار جديدة هي نفسها للنوعين، حتى لو اختلفت التقنيات قليلاً فيما بينهما؛ ومن بين الاختلافات التي يسوقها البعض من أن الفيلم الروائي -مثلاً- يتطلب عمقًا في الكتابة مع تجزئتها إلى مراحل؛ تبدأ بالملخص إلى

---

(1) إيميلي هوسا، إن / في المدونة الوثائقية، (29 من فبراير/شباط 2012).

التقسيم التقني، وهذا في رأيي نقاش مغلوط؛ فالأفلام الوثائقية الكبرى -أيضًا- لها سيناريوهاتها تمامًا كالأفلام الروائية؛ لكن تبقى مرحلة التركيب، وما بعد الإنتاج أطول عنها في الأفلام الروائية؛ وذلك باعتبار الخيارات والوتيرة التي تم اعتمادها؛ فالأفلام الوثائقية التي نجحت هي تلك التي تطلبت عناية فائقة؛ ابتداءً من مرحلة الكتابة حتى مرحلة ما بعد الإنتاج.

سينما الحقيقة: أين يكمن الكذب؟

على غرار مخرج الأفلام الروائية، يمارس مخرج الأفلام الوثائقية خياراته في كل لحظة، عبر حذف واستبعاد جزء من الحياة العابرة؛ فطول الفيلم -المحدود حتمًا- وكذا الشروط والضغوطات المفروضة من طرف الموزعين، عوامل تقلص من حريته في الاختيار؛ وبالتالي، فإنه يصبح بإمكانه -عن طريق التركيب (المونتاج)، وعبر المعالجة الشخصية للعلاقة بين الزمان والمكان- أن ينظم رؤيته للعالم ويعرضها على جمهوره.

فحتى السينمائيون أنصار سينما الحقيقة -من أمثال جون روش- يعلمون حق العلم أن كل تصوير خيانة، وأن الهدف من السينما هو الوصول إلى خيانة للواقع أقرب ما تكون منها للمصداقية؛ نعرف جميعًا جملة جون روش -مخترع مصطلح سينما الواقع- التي قال فيها: "يولد الخيال في صنع فيلم". أو بعبارة أخرى: كل شيء عبارة عن خيال؛ شريطة أن نستدعي رغبتنا في إبراز حقيقتنا/حقيقته.

في حوار لجون روش مع فليب لافوس، يلخص مفهومه كالتالي: "سينما الحقيقة هي في واقع الأمر سينما الكذب؛ لكنه كذب نتبناه، في البحث يكون الكذب حقيقيًّا". إن موضوع الكذب والمظاهر تم تناوله على نحو بارز من طرف عباس كيارستامي في فيلمه: "كلوز أب" (1990).

يتقمص البطل شخصية مخرج قصد التسلل إلى قلب أسرة إيرانية، "كذب أم حقيقة؟ فيلم وثائقي أم روائي؟" يتساءل لوران ريغولي؛ مضيفًا: إن فيلم كيارستامي قد طبع أذهان جيل من السينمائيين؛ الذين سوف يحولون مجرى قواعد السينما الروائية والوثائقية "ليتم إلغاء كل الحدود بينهما؛ لتدوين وقائع الوضع المترنح للعالم الحديث، ولابتكار لغة جديدة".

وفيما يتعلق بالكذب والحقيقة؛ كتب فرانسوا نيني ما يلي: "يمكننا تمامًا أن نصنع فيلمًا وثائقيًّا (حقيقيًّا) اعتمادًا على رواية خيالية، كما بوسعنا صنع فيلم وثائقي يقول الحقيقة انطلاقًا من الأكاذيب؛ وذلك مع تجاهل أن المشكل الحقيقي مع الكاذبين -كما سجل باسكال ذلك- أنهم يتفوهون بالحقيقة أحيانًا".[1]

اعتبارًا مما سبق؛ نتساءل: هل علينا أن نتبنى طرق استقراء مختلفة بين الفيلم الوثائقي أو الفيلم الروائي؟ بالطبع لا، إذا احتكمنا إلى التقنيات البحتة؛ فهناك عدة أنواع للفيلم الوثائقي، كما هو الحال بالنسبة إلى الفيلم الروائي؛ ففي هذا الأخير يعمل المخرج أساسًا علي الوسيط -وسيط بينه وبين الجمهور- يتمحور في الممثل؛ لكننا نعلم أن هناك العديد من الأفلام الوثائقية/الروائية التي تلجأ -أكثر فأكثر- إلى إعادة التركيب، وإلى الإخراج بواسطة الممثلين والأزياء.[2] ينطبق ذلك أكثر على النوع الذي يستهوي الجماهير؛ فالسرد التاريخي يعد في الوقت الحاضر أقل تكلفة من الرواية، وكثيرًا ما يتم تأويله من طرف المتفرج على كونه "أقرب إلى الحقيقة".

لاقى بعض المنتجين نجاحًا واحترامًا جماهيريًّا كبيرًا مع هذا النوع من الأفلام -المسماة أيضًا دراما وثائقية- التي تعتمد على إعادة التركيب/البناء؛ نوع يمزج بين النص التاريخي وبين إعادة إخراج تكميلية ومساعِدة تم تصميمها بغية دعم الخطاب الوقائعي، وكان من الطبيعي أن يكون الممثل الرئيسي لمثل هذه البرامج، قنوات تليفزيونية من أمثال: البي بي سي، لا راي، أرتي، أو قناة فور.

فالمنتجون يقدمون مواقف خيالية باستخدام أشكال من التعبير الفني في السيناريو، تكون متوافقة مع الوسيط التليفزيوني؛ لتقوية ودعم تمثيل الواقع، الذي يصبح مجرد انطباع للواقع التاريخي لدى المشاهد؛ وفي العالم العربي ودون شك تعد قناة الجزيرة هي أكثر القنوات اهتمامًا بالفيلم الوثائقي، فقد كرست له قناة بأكملها.

بالنسبة إلى جان لويس كومولي "السينما التسجيلية الوثائقية تقع بين البينين (بين الخيال والواقع، بين السرد والتوثيق، بين السينما والتليفزيون)... ما ينتج عنه

---

(1) فرانسوا نيني، الفيلم الوثائقي وذارئعه (باريس: كلينكسيك، 2009)، ص59.

(2) انظر: أطروحة لورا مارشيسي، العلاقة المعقدة بين الوثائقية والخيال في الفيلم الوثائقي الخيالي، (جامعة باڤي: إيطالي تيسي أونلاين (أرشيف)، 0/2005.

نوع من إقصاء المتفرج الذي يتم استدعاؤه لا كشخصية؛ لكن كشاهد، هذا إذا لم يكن كقاضٍ".[1] إن القدرة على وضع المشاهد في مركز الحكاية، عبر تكليفه بدور شخصية فاعلة في السرد الدائر، هي ما يصنع عظمة الأفلام الوثائقية- الروائية.

الوثائقي كحكاية فلسفية

توصل السينمائي الشيلي، باتريسيوغوسمان، مع فيلمه: "الحنين إلى الضـــوء" (2009)، إلى تحويل هذا الفيلم الروائي الطويل إلى فيلم وثـــائقي حـــول الكـــون اللامتناهي، وفي الوقت نفسه، إلى حكاية فلسفية حول الحالة الإنسانية.

الحالة نفسها نجدها في "أرماديو" للدانمركي جانوس ميتز، الذي كان يتـــابع بالكاميرا الحياة اليومية لجنود دانمركيين متطوعين في الصراع الأفغاني.

وفي مقال جميل للصحفية الجزائرية الشابة سارة حيدر حول الفيلم، تتســـاءل فيه: "حول نوايا جانوس ميتز الذي يصر على عدم مدِّنا بأية عناصـــر للإجابـــة، مفضلاً تسليم مُشاهِده إلى نوع من الانفصام الدائم للشخصية، يجعله ممزقًـــا بـــين الرفض القاطع للفيلم والانبهار بالبحث".[2]

ثم هناك شكل آخر من الفيلم الوثائقي الحديث؛ ذلك الذي يعرضـــه فـــيلم "قيصر ينبغي أن يموت"، للأخوين تافياني (2012)، فبعد حضورهما عرضًا لمسرحية شكسبير في سجن ربيبيا المؤمَّن بشدة؛ حيث السجناء هناك هم من قدماء المافيـــا، قرَّر الأخوان العودة من جديد إلى السجن، والعمل على إخراج جديد للمســـرحية بمساعدة المساجين، الذين كانوا في أغلبهم من كبار المجرمين المحكوم عليهم بالسجن المؤبد.

"المأساة الدائرة في المسرحية، والموحدة بين المؤامرة والجريمة، تمثل بالنسبة إلى أغلب السجناء أصداء حكاية حقيقية عبر العـــودة إلى الـــوراء انتقلنـــا للأبـــيض والأسود... فالصورة التي يبدو أنها مصنوعة بجهد؛ ليست سوى أول علامة تـــدل على أن فيلم: "قيصر ينبغي أن يموت"، ليس وثائقيًّا كغيره".[3]

---

(1) ج. ل. كومولي، البيانات العامة للفيلم الوثائقي (لوساس، 2002).

(2) الجزائر نيوز، 12 من ديسمبر/كانون الأول عام 2012.

(3) لوموند، 16 من أكتوبر/تشرين الأول عام 2012.

هذه الأفلام الثلاثة التي سبق ذكرها كانت مُدرجة ضمن الأفلام المتنافسة في مهرجان كنت مكلفًا بالإدارة الفنية فيه، وكان يتضمن قسمًا خاصًّا بالفيلم الوثائقي، وآخر للفيلم الروائي؛ ونظرًا إلى النوعية الفنية الاستثنائية لهذه الأفلام، والشحنة الانفعالية والفلسفية التي تضمنتها، ارتأينا ألا تبقى هذه الأعمال -الخارجة عن كل تصنيف- حبيسة ركن الأفلام الوثائقية؛ لكن لجنة التحكيم الخاصة بالأعمال الروائية، التي هي في الحصيلة النهائية الوسيط بين الجمهور وبين هذه الأفلام، وجدت صعوبة كبيرة في الموافقة على هذه القراءة، وأبعدت -بعد طول مناقشة- تلك الأفلام الثلاثة من قائمة الجوائز، مفضلة تمييز أفلام روائية خالصة.

هذه النادرة تكشف بحق عن العلاقات المتشابكة المعقدة، التي تربط بعض الأفلام ذات المستوى العالي مع الجمهور والنقاد الذين يتلقونها؛ على الرغم من ذلك كان هذا التعايش بين الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي دائمًا حاضرًا في تاريخ السينما العالمية.

ففي عام 1948 أخرج لوتشينوفيسكونتي: "الأرض تهتز"، المقتبس من رواية لجيوفاني فيرغا، هذا الفيلم المصنوع بقالب وثائقي يدين الظروف المعيشية لصيادي قرية صغيرة في صقلية، قام القرويون في الفيلم بأداء أدوارهم الحقيقية بأنفسهم، وتحدثوا بلهجة صقلية بحتة، صعب فهمها من طرف الإيطاليين أنفسهم.

"الأرض تهتز" كان "مزيجًا صارخًا من الاقتباس الأدبي ومن الممارسة الوثائقية، من التفكير والتمعن في عملية الإخراج واتخاذ المواقف الاجتماعية السياسية".[1]

العناصر نفسها نجدها في: "نوة" (1973) للجزائري عبد العزيز طولبي، الذي صور الفيلم انطلاقًا من قصة قصيرة للكاتب الطاهر وطار، فعلى الرغم من ميزانيته الضحلة، حكى فيلم: "نوة" (الذي أدى فيه الأدوار القرويون أنفسهم) عن الحياة في الريف الجزائري غداة الأشهر التي سبقت اندلاع حرب التحرير؛ وذلك بشكل أفضل مما فعلته باقي الأفلام الجزائرية ذات الأسلوب الهوليوودي.

---

(1) ميشال لانيي، لوتشينوفيسكونتي- حقائق عن أسطورة (باريس: مكتبة الفيلم. دوروني، 2002).

نورد مثالاً آخر من العالم العربـــي، فيلم "ارتياع" (1981) للمغربـــي أحمد المعموني، الذي كرس فيلمه الجميل للفرقة الموسيقية "ناس الغيوان"، التي شـــكلت آنذاك رمزًا لفن الاحتجاج في المغرب.

الوثائقي، الخيال والتاريخ

إن الأمثلة الناجحة عن التشابك والتداخل بين الفيلم الروائي والفيلم الوثائقي عديدة نسبيًّا، وسوف يكون من المنصف أن نشاهد كيف تتغذى الأفلام الروائيـــة من الأفلام الوثائقية؛ لتتمكن من التقرب من الواقع؛ منها: "باب الحديد" (1958) ليوسف شاهين، وهو من أبرز الأفلام العربية، التي أفسحت أكبر مجـــال للخيـــال؛ لكن صاحبها -ومنذ البداية- عرض علينا شريطًا وثائقيًّا حقيقيًّا حول الحيـــاة في محطة القطار بالقاهرة، التي أبرزها المخرج كالقلب النابض لمركز المدينة.

ومنها أيضًا: "بس يا بحر" للكويتي خالد الصديق (1974)، وهو رائعـــة مـــن روائع الأفلام الروائية العربية؛ لكن قيمة هذا الفيلم تتلخص في كونه فيلمًا وثائقيًّـــا عن كويت ما قبل البترول، كما نوه بذلك الكاتب المغربـــي صـــاحب جـــائزة الغنكور طاهر بن جلون في مقال خصصه للفيلم بما يلي: "كان ذلك بالأمس قبـــل قدوم البترول في الخمسينيات -زمن كان الكويتيون يعيشون فيـــه علـــى الصـــيد (السمك واللؤلؤ)- تحرم الفتاة من حبيبها الصياد الشاب الذي غادرها بحثًـــا عـــن الثروة تحت الماء، ليكون أهلاً للزواج منها؛ لكنه أبدًا لن يعود."[1]

كذلك هو الحال في "م" لفريتزلانغ (1931)، فيلم يحكي -عبر قصة مـــريض منحرف- عن صعود الفاشية؛ وذلك بثلاث سنوات قبل مجيء هتلر إلى الحكـــم في ألمانيا.

قوة هذه الأفلام تنبع من قدرتها على الربط بين الخيال الجماعي، وبين القدرة على تقديم صورة أمينة وصادقة عن المجتمع التي تعيش فيه؛ وسواء استعملوا الخيال أم التوثيق للإدلاء بشهاداتهم، فإن السينمائيين الموهوبين شهود محظوظـــون علـــى عصرهم وزمنهم، وعبر دمجهم للمعادلة ذات الحدين -خيال/وثائقي- فإنهم يحملون للأجيال الجديدة مفاتيح ناجعة وفعالة لفهم النفس الإنسانية عبر الأجيال.

---

(1) لوموند الديبلوماسي، فبراير/شباط عام 1976.

التاريخ والفيلم الوثائقي: حالة الجزائر

مسألة تمثيل التاريخ الحديث (خاصة ذلك المتعلق بحرب التحرير الوطني) هي مسألة محورية تثير جدالاً في السينما الجزائرية، خاصة أن هذا النقاش يستلزم وجهات نظر متباينة، وغالبًا متعارضة بين السينمائيين وبين جمهور مختلف الأطراف المعنية: السينمائيون الجزائريون، السينمائيون الفرنسيون، وأيضًا أولئك الذين يعيشون في أوروبا، الذين يمثلون جسرًا بين البلدين.

بعد الاستقلال كان اللجوء إلى الفيلم الوثائقي نادرًا؛ حيث اقتصر إنتاجه على مواعيد الاحتفالات والمناسبات، واستمر الأمر على ما هو عليه إلى يومنا هذا، وغالبًا ما تُنتج هذه الأفلام خصوصًا للرد على مثيلاتها من الأفلام الفرنسية حول حرب الجزائر، وعبر إقصاء الأفلام الوثائقية الفنية من الحقل السينماتوغرافي، قرر المسؤولون عن هذا القطاع في الوقت نفسه حرمان المشاهد الجزائري من أداء أي دور فاعل في الجدل غير المستحب حول العلاقة بين ماضيه وتاريخه حاضر.

بعد خمسين سنة، يطول نقاش السينما الجزائرية وجدلها حول أحسن كيفية للتعبير عن مرحلة الكفاح من أجل التحرر، تلك المرحلة الرمزية في التاريخ؛ وحتى وقت قريب تحاشت الأفلام الروائية الحديث عن جميع الأطراف المشاركة في حرب التحرير الوطني؛ باستثناء "معركة الجزائر" لبونتيكورفو (1967)، الذي يتم تصنيفه بين الواقعية السياسية الجديدة والفيلم الروائي الوثائقي، وإذا أخذنا كنموذج فيلم: "وقائع سنوات الجمر" (1975) لمحمد لخضر حامينا، و"الخارجون على القانون" (2010) لرشيد بوشارب، نلاحظ في كلا العملين أن التوثيق يصبح (لكي لا نقول: الفيلم الوثائقي) في خدمة الخيال.

ويحكي محمد لخضر حامينا -في فيلمه ذاك- حكاية الحركة الوطنية منذ الثلاثينيات إلى اندلاع حرب التحرير، أما بوشارب فاستخدم بطريقة كاسحة الحوارات مع الممثلين (جزائريين وفرنسيين) حول الكفاح المسلح لاستخلاص واقتباس سيناريو موثق بطريقة جيدة؛ هذان الفيلمان (ونضيف إليهما: "معركة الجزائر") يكشفان عن أن سر السرد الفيلمي المطبق على التاريخ المعاصر يكمن أساسًا في مزيج سحري بين الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي؛ كل ذلك مدعوم بمنهج تحليلي لا يقتصر على التفسير والتوضيح أو التمجيد والتقديس، كما هو

الحال في العديد من الأفلام الجزائرية التي تتناول حرب التحرير، من مهام المؤرخين الكتابة عن التاريخ، أما السينمائيون فعليهم نشر وتعميم هذا التاريخ بالاعتماد على مواهبهم في استغلال ناجع لمجموعة التقنيات الخاصة بالتعبير، التي يوفرها الفن السينماتوغرافي.

يؤكد المؤرخ الفرنسي بن جامين ستورا على الدور الذي يؤديه الخيال في عملية بعث الذاكرة من جديد والحفاظ عليها، في كلا ضفتي البحر الأبيض المتوسط؛ سواء في فيلم وثائقي أو روائي، ما يهم هو تصوير الحدث؛ غير أنه -ولأول مرة- يتم تمثيل (سطيف) في فيلم روائي*.

في الجزائر، القضية محسومة، أما في فرنسا، فيبدو أن البعض لم يقبل بعد الاستقلال؛ فما إن يتعلق الأمر بحرب الجزائر، حتى تنشب معارك عديدة للذاكرة.[1]

(*) 8 من مايو/أيار 1954، يوم تحرير فرنسا من القوات المتحالفة تمّ قمع مظاهرات وطنية في منطقة سطيف، يتحدث المؤرخون الفرنسيون عن 17.000 شهيد، يبرز فيلم: "الخارجون عن القانون" هذه الحلقة من التاريخ، وقد كانت إعلانًا عن ثورة شعبية في عام 1954.

(1) لوموند، 21 من مايو/أيار عام 2010.

المراجع

- جون غريرسون، رواد السينما موانا الشاعرية لفلاهرتي، (نيويورك صن: 8 من فبراير/شباط 1926).
- أريك برنوف، الفيلم الوثائقي، حكاية فيلم غير خيالي (جامعة أوكسفورد برس، 1993).
- لورا مرشيسي، العلاقة المعقدة بين الفيلم الروائي والفيلم الوثائقي في الوثائقي الخيالي (جامعة بافين إيطاليا).
- جونفياف جاكينو، الفيلم الوثائقي: خيال ليس كغيره، سينما (مجلة الدراسات السينماتوغرافية، مجلد 4، عدد 2، 1994): 61-81.
- فرانسوا نيني، الخيال الوثائقي: الفيلم الوثائقي وذرائعه (كلينسيك، 2009).
- غي غوتييه، الفيلم الوثائقي، السينما الأخرى باريس، 1995).
- ميشال لانيي، لوتشينوفيسكونتي- حقائق عن أسطورة، (باريس: مكتبة الفيلم ن. دورانتي، 2002).
- دفاتر السينما (باريس، أكتوبر/تشرين الأول 2004).
- إيميلي هوسا، المدونة الوثائقية (29 من فبراير/شباط 2012).
- المدونة: البيانات العامة للفيلم الوثائقي للوساس 1997، نقلها نيكولا فيلبر للجامعة الشعبية بكيان.
- الفيلم الوثائقي: نوع أو حركة؟ (رسالة بولس، 09، 2009).
- www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/newsletter/.../lettre9.pdf

المتفرج في "الحقيقة المزعجة"

مقاربات سيميائية تداولية

د. أحمد القاسمي

تضافر عاملان فتحا بالدراسات السينمائية على مدارس التقبل، ودفعا بها إلى الإفادة من منجزها، على المستوى المنهجي خاصة، هما ضيقٌ بالسيميولوجيا كُرهَ أن تُختزل دلالة الفيلم في الظواهر الشكلية، وأن يُقصر دور الدارس في رصدها قصرًا يكرس فكرة انغلاق النصوص وعزلتها عن عالمها الخارجي وسياقها الاجتماعي، وهيمنةٌ لمبادئ مدرسة كونستنس (Constance)؛ لما فيها من تجديد منهجي يتجاوز البحث في النص الأدبي وفي قارئه إلى البحث في الآثار الفنية مطلقًا، وإلى الإفادة من سياقات إنشائها؛ ومن هذا المنطلق "لم تعد عملية فهم صورة ما مسألة تقنية أو مسألة صانع أقفال ذي مفاتيح تشفر الرسائل، إن جاز القول... لقد غدت نشاطًا لا يستدعي المعارف من كل حدب، ما تعلق منها بالصورة أو العالم أو الذات فحسب، وإنما يستدعي كذلك المعتقدات والمشاعر.. فنحن لا نخلع على وثيقة سمعية بصرية معنى معينًا إلا بعد أن نعقد لها صلة بمصدر معين نتصور أنه يتقبلها".[1]

ضمن هذه الأطر المعرفية إذن كان لقاء الفنون البصرية المخصب بمناهج التقبل. فتشكل مفهوم المتفرج نظيرًا للقارئ في النص الأدبي، يوازيه أو يتقاطع معه أو يتعارض بحسب المميزات الوسائطية أو المحملية لكل فيلم، أو بحسب خصائص الإنشاء فيه وظروف استهلاكه؛ ويتميز الفن السينمائي -بما هو عليه من

(1) François Jost, Le Temps d'un regard: Du spectateur aux images (Québec/Paris: Nuit blanche Éditeur/Méridiens Klincksieck, 1998), 11.

فن مشهدي- باعتماد مخصوص للعلامة البصرية، وذلك من خلال توظيف الصورة حركةً أساسًا، والمحمل التقني:(le support technique) الحساس لزوايا التصوير وسُلم اللقطات؛ وهذا ما أولى المتفرج موقعًا مركزيًّا من عملية تحديد دلالات الفيلم، وما وجه اهتمام مباحث التقبل السينمائي شطر المرسل إليه، للخوض في طبيعة إدراكه، وكيفية اشتغال ذاكرته، أو شطر الرسالة نفسها؛ لتبين إسهام الحركة المميزة للصورة الفيلمية في توليد المتفرج الضمني باعتباره استراتيجية نصية.

ولما قامت السينما الوثائقية جنسًا مستقلاً له خصوصيات تميزه عن سينما التخييل إنشاءً وتقبلاً من ناحية، ولما عز البحث النظري المحض، الذي يخص هذا الجنس بالدرس والتمحيص من جهة ثانية، سنحاول ضمن عملنا هذا اختبار مفاهيم التقبل على فيلم: "حقيقة مزعجة" (An incovenient truth 2006)، وسبر ما يتخلله من مسارب معنى تظل ثاوية طي الأثر، تنتظر فرجةً يقظةً تحررها من كمونها وتبعثها من سباتها العميق.[1]

ولن يكون عملنا قراءة تطبيقية محضًا؛ فكثيرًا ما ينصرف إلى التذكير بمنجز مباحث التقبل السينمائي ليطوعها لقراءة هذا الفيلم الوثائقي؛ وفي الآنِ نفسه لا يدعي هذا العمل ضبط قوانين دراسة تقبل الفيلم الوثائقي عامة؛ فذلك عمل عزيز المنال تحول دونه عوائق كثيرة؛ ولكنه يختار -بقصد ونية- المراوحة بين الخلفية النظرية وسبل استثمارها؛ لإنتاج ما في الأثر من معاني كامنة، لقد صدَّرنا في دراستنا هذه عن فيلم المخرج ديفيد غيغنهام (David Guggenheim)، وفضلاً عن قيمته الفنية فإننا لم نجعل هذا الأثر منطلقًا إلا لتعدُّد مناحي تقبُّله بين فني وسياسي وعلمي، ولاختلاف قراءاته في كل منحى منها.

---

(1) الحقيقة المزعجة (An Inconvenient Truth2006): فيلم وثائقي من إخراج ديفيد غيغنهام (David Guggenheim)، يتولى نائب الرئيس الأميركي السابق ومرشح الديمقراطيين لانتخابات الرئاسة سنة 2000، آل غور بطولته؛ فيقدِّم محاضرات حول الاحتباس الحراري؛ مصوِّرًا المصير الكارثي الذي ينتظر الكون بسبب ارتفاع غازات ثاني أكسيد الكربون؛ منها ذوبان طبقات الثلج في القطبين، وما ينجر عنه من ارتفاع لمستوى البحر بـ6 أمتار؛ مسببًا لفيضانات جارفة؛ ويعود آل غور في دراسة الظاهرة إلى 650000 سنة خلت، وما طرأ على الكون من التحوّلات المُناخيَّة، رادًّا إعصار كاترينا، الذي دمَّر نحو مليون منزل على ضفاف نهر الميسيسيبي، إلى ارتفاع نسبة الغازات هذه.

1. الفيلم وخلق المتفرج الضمني: في التحول من حالة الشلل إلى الحركة الدؤوب

تقوم عملية الفرجة السينمائية؛ سواء كان الفيلم تخيليًّا أم وثائقيًّا على مفارقة جوهرية؛ فبدل أن يرحل المتفرج من فضاء إلى آخر ملاحقًا الأحداث والشخصيات على اختلافها، تأتيه هذه العناصر إلى حيث يوجد هو، وتحل بين يديه من منطلق زوايا مختلفة؛ مما يجعله يحيط بكل جوانب المشهد؛ على الرغم من استرخائه على المقعد فيما يشبه الشلل العضوي؛ ولكن إمعان النظر في أطروحات جون بيار إسكينازي[1] يقلب المعادلة كليًّا، ويجعلنا ننتبه إلى ما يصدر عن المتفرج من حركات افتراضية دؤوب تحدد مواقع إبصار العناصر الواردة ضمن الإطار، وتجعله يحل فيها ليدرك من خلالها ما يعرض، وعندها يسلم المتفرج بموقعه ذاك، ويصبح طرف الحركة الأقصى ونقطة تلاشيها (Son point de fuite)؛ فالمسافة التي يتخذها المتفرج من [الحقيقة المزعجة] تحدد مشاركته فيه، وحركته هذه تمنحه عندئذٍ حضورًا مضاعفًا؛ إذ يكون في الآن نفسه داخل الفيلم من خلال نقطة التلاشي، ومن خلال تبنيه زاوية الإبصار التي تقترحها عليه كاميرا ديفيد غيغنهام، وخارجه من خلال موقعه المواجه للشاشة؛ فتكون وضعيته المتفرج إذن مزدوجة؛ فهو يَرى ما يُعرض أمامه باعتباره طرفًا خارجيًّا يكتشف الفيلم على الشاشة، وما فيه من مشاهد تبين فعل الاحتباس الحراري المدمر للكون؛ ولكنه في الآن نفسه يُرى باعتبار وجوده الافتراضي داخل الفيلم بالمواطن، التي تقترحها عليه زوايا التصوير بما يشبه طباعة مضاعفة (la surimpression).[2] وتتم عملية الإدراك أولاً، حسب إسكينازي، من خلال مركزٍ للإدراك (Centre de perception) على صلة بالحركة نفسها؛ بحيث يكون المتفرجُ وهو يتابع آل غور متمركزًا -افتراضيًا- في موقع الكاميرا؛ مكتسبًا خصائص زاوية التقاطها؛ ويصطلح إسكينازي على هذه الزاوية بالمتفرج المنظوري (spectateur perspectif)؛ بينما تجعله الزاوية التي يدرك

---

(1) Jean-Pierre Esquenazi, Film: Perception et mémoire (Paris: 1ere éd, 1994).

(2) Esquenazi, Film, 12.

منها المتفرج الحقيقي الحركة السينمائية، من خلال موقعه في قاعة العرض تجريبيًّا (Spectateur empirique)، فيجسد المفهومان تلك المضاعفة الافتراضية للمتفرج.

"وبهذا المعنى فإن إدراك حركة [ما] هو حركة إدراك؛ إذ يتعين على [المتفرج] متابعة الحركة ومصاحبتها". ولا يحل المتفرج، أثناء تقبل سلاسل الصور في المركز منها، وإنما لا ينفك ينـزلق من موضع إلى آخر، ومن زمن إلى آخر فتتحول عملية الإدراك عندئذٍ إلى ضرب من لأم لتصدعات الزمن ورتق لشروخ الفضاء.

يجعل نظام التعرف في الفيلم إذن المتفرج داخل الإطار، وداخل الأفق الإدراكي، على الرغم من أنه يتركه عاجزًا عن التدخل للتأثير في الصورة، أو في مجريات الأحداث؛ ويمنح جسده بعدين في آنٍ واحد؛ إذ يجعله نظامًا ماديًّا إرجاعيًّا قائمًا خارج الإطار، ونظامًا إدراكيًّا كائنًا في مواطن مختلفة من الفيلم، وعبر وساطة جسده وحلوله في موطن المتفرج المنظوري .كلما قُدر له ذلك، يكتسب الفيلم معناه.

من وجوه خلق المتفرج الضمني والتأثير في احتمالات إنتاج المعنى تركيز الكاميرا ضمن لقطات كبيرة على بسمات آل غور "اللطيفة"، وهو يشرح نتائج الاحتباس الحراري، فيرسخ شخصية جذابة قادرة على التواصل المرن مع محيطها، وهذا ما يخلق عند المتفرج العارف بخلفيات إنتاج هذا الفيلم وسياقه التاريخي تبكيتًا لمنتقديه؛ ممن فسروا هزيمته أمام جورج بوش الابن بثقل دمه، وقسوة ملامحه وبروده العاطفي، وبكونه شخصية منفرة؛ وذلك على خلاف بوش؛ الذي مثّل نموذجًا للإنسان العفوي، الذي يندفع فيرتكب الحماقات؛ ولكنه يكسب باندفاعه قلوب الأميركيين أولاً، وثقتهم ثانيًا؛ أما حديثه عن أساتذته بإجلال وتجسيده لصورة الطالب المنضبط الجدي في وقت تركيز الكاميرا على الجمهور، الذي يتابع العرض العلمي بشغف، وعلى زوايا إبصاره لآل غور، ففيه مماهاة بين المتفرج الحقيقي في قاعة الندوات، والمتفرج (المنظوري/الافتراضي) من المشاهد في قاعة العرض السينمائي، وهذا ما ينقل شغف جمهور قاعة الندوات إلى قاعات العرض، ويحول المتفرجين إلى طلبة مثابرين في حضرة أستاذ مدرس هو آل غور نفسه.

وكثيرًا ما تداولت صورتان ضمن هذا الفيلم؛ تتعلق أولاهما بالطبيعة البكر، التي لم تدنس بعدُ، أنهارٍ يتعالى خريرها، أو جبالٍ يغطيها الثلج، أو سماءٍ صافية،

وتتعلق ثانيتهما بعالم القحط والعطش والتلوث الصناعي، وهذا ما يرسم مقابلة بين عالم الكون من جهة، وبين عالم الفساد من جهة ثانية؛ فيولد لدى متفرجه الضمني قراءة عاطفية، يدعمها لاحقًا بالمصادقة الذهنية على ما تولد لديه من مشاعر؛ وتكفل الشاشة العملاقة (5م/3م) ارتقاء الإدراك إلى طور التجريد؛ وذلك عبر ما تعرض من رسوم بيانية تجسد الاختلال البيئي لارتفاع مستويات ثاني أكسيد الكربون.

2. تقبل الفيلم: في التفاعل بين إدراك المتفرج وذاكرته

تتملك حزمة الأضواء -التي تصدر عن أجهزة البث، وتنطبع على الشاشة المتفرجَ- تفرض عليه اتصالاً غامضًا بالزمن من ناحية، وتضعه في المكان الذي تختاره له من ناحية ثانية، (مواجهًا لآل غور بين المتفرجين، أو متلصصًا عليه من ركن، فترسخ زاوية التقاط الصورة المنخفضة سطوة المعلم، وهو يعمل على إنقاذ العالم من الكارثة المحيقة)، وحالما يُدرك الفيلم يسلمه ذاكرته حتى ينظمها على نحو مقرر سلفًا من قبل الأثر، فتشتمل اللقطات على رواسم إدراكية (Des schèmes perceptifs)، تقتضي من المتفرج أن يتعرف إليها، وأن يحدد من خلالها الموقع الذي اختاره له الفيلم؛ باعتباره متفرجًا منظوريًا لتتحقق عملية الفهم؛ ففي حال الكاميرا الذاتية يرى المتفرج الشخصية، وهي بصدد التحديق في أمر ما، ثم يرى في مرحلة ثانية مرئية؛ مما يعني اشتمال الصورة السينمائية على وضعية نفسية إدراكية مضاعفة، وتعتمد هذه الرواسم الإدراكية على أثر التجارب الذائعة في إنشاء الفيلم وفي تقبله، وهذا ما يدفع بالمقاربة الأجناسية إلى واجهة اهتمامنا، فتجنيس أثر ما هو ضبط لانتظارات قراءته، فيُطلب من الفيلم استجابة إليها أو المغامرةَ؛ بتخييبها كاسرًا أفق الانتظار؛ مفاجئًا المتقبل بما لم يترقب، ومن هذا المنطلق يرسم: "الحقيقة المزعجة" انطباعًا أول مداره على أنه دراسة وثائقية علمية تعمل على تقديم الحقيقة، أو على بسط وجهة نظر حولها على الأقل؛ وإن لم يكن الفيلم علميًّا محضًا؛ فإنه يرد وسطًا بين الفيلم البيداغوجي، الذي يتبسط في تقديم المعلومة، ويحفز المتفرج بإثارة شغفه؛ وذلك من خلال اللغة السلسة، والأداء التعليمي المميز، واعتماد الرسوم البيانية والصور والفيديوهات، وبين فيلم التبسيط العلمي، الذي لا يقتفي

مسارات التعلم التقليدية، وإنما يبتكر وسائل جديدة تناسب جمهورًا انقطع عن الدراسة بغاية "إعادة تكوينه" بطريقة غير مباشرة.

ووجه كسر أفق الانتظار التي تحمل المتقبل، ما لم يتوقع من المعاني اشتمال الفيلم على موجهات ضمنية خلقتها النزعة إلى الإبهار، وإلى المبالغات وتقديم المعلومات ضمن خلفية درامية تحبك الوقائع، وفق الشكل (و ع و') فيتدرج من وضعية أولى (و) هي الطبيعة البكر عامة إلى عمل ما (ع)، ومداره على فعل الإنسان المدمر منتهيًا إلى وضعية أولية (و')؛ هي ما ينتج عن هذا الفعل، وهذا ما يُكسبه هوية سردية، وينزله ضمن خلفية أخلاقية تروم إنقاذ الكون مما يتهدده من أخطار، ويجعل من أفلام الكوارث بنية عميقة توجه إنشاءه؛ فيخاطب مشاعر المتفرج، ويسعى إلى إثارة ردود أفعال وجدانية في شكل انعكاسات شرطية، وتتجلى هذه البنية العميقة في وجود أميركي أبيض نبيل؛ هو. آل غور، يعمل على إنقاذ الأرض من كارثة طبيعية تحيق بها، تمامًا كما يفعل بوريس ويليس في أرمجدون (1998) (Armageddon)، وجان هاكمان في المد القرمزي (1995) (Crimson Tide)، وجوليا روبرتس في إيرن بروكوفيتش (1999) (Erin Brockovich Seule Contre Tous)..[1] وتعمل هذه الرواسم الإدراكية على ضمان تبادل المواقع بين الأثر ومتقبله؛ فـ "يدرك المتفرج الفيلم، ويكون هذا الأخير ذاكرة [ما] في ذهنه".[2]

---

(1) انتشرت هذه الموجة خاصَّة في تسعينيات القرن الماضي، معتمدة ما أضحى مبذولاً من المؤثرات التقنية، ومن أفلام هذه العشرية نذكر: فيلم أرمجدون (1998) (Armageddon)، بطولة: بوريس ويليس (Bruce willis)، وإخراج: ميشال باي (Michel Bay): يحاول من خلاله هاري (Harry S. Stamper) منع نيزك من تدمير الأرض. وفيلم إرين بروكوفيتش (1999): (Erin Brockovich Seule Contre Tous) بطولة: جوليا روبرتس (Julia Roberts)، وإخراج: ستيفن سودبيرغ (Steven Soderbergh)، تناضل من أجل منع شركة كهرباء من تركيز مشروع ملوث للبيئة، على الرغم من حالة الفاقة المادية التي تعيشها، ولا مبالاة مَنْ حولها بسعيها هذا. وفيلم هجوم المريخ: 1996 (Mars Attacks1996)، بطولة: جاك نيكلسون (Jack Nicholson)، وإخراج: تيم بروتن (Tim Burton)، وفيلم المد القرمزي 1995 (Crimson Tide)، بطولة: جان هاكمان (Gene Hackman)، وإخراج: تومي سكوت (Tomy Scott)، وغير ذلك كثير.

(2) Esquenazi, Film, 42.

على أن مجموع الصور واللقطات التي تُعرض على المتفرج لا تشكل بامتدادها الخطي أكثر من أشرطة للحركة، ولا تنتهي بانتهاء اللقطة الأخيرة؛ وإنما تشكل الفيلم من خلال ائتلاف مخصوص لمختلف هذه الصور واللقطات يتعهده المتفرج -أثناء الفرجة- بالتجول الحر والمستمر قاطعه تحيينًا، وتعديلاً ونقضًا؛ وبالجملة: "يعمل الفيلم باعتباره ذاكرة في طور التشكل، منظمة لسلسلة من التأويلات والانتظارات".(1)

تفتح هذه المقاربة التداولية لـ "الحقيقة المزعجة" على المقاربات الأنتروبولوجية، التي تنزل حدث الذهاب إلى قاعات السينما -ذلك الفضاء المظلم- ضمن الممارسات الطقوسية؛ فتمنح تقبل الفيلم خصائصها ووظائفها.(2)

فمن وجوه تقاطع الفرجة في "الحقيقة المزعجة" مع السلوك الطقوسي الدفع بالهم الاجتماعي الخامل عادة، إلى السطح عبر ضرب من الإسقاط والتوسعة والمبالغة، وتوسل العرض لفهم الوقائع الاجتماعية؛ بحيث يختبر المتفرجون، عبر انفتاح الشاشة على عوالم المتخيل، حيواتهم باعتبارهم أفرادًا من المجموعة، "وعبر استدعاء القصص يمكن السينمائيون المجتمعَ من إعادة ضبط ممارساته اليومية مع المثالي".(3)

---

(1) Esquenazi, Film, 14.

(2) من سمات السُّلوك الطُّقوسي، تلك التقاليد الاحتفاليَّة التذكرية (Immémoriales) المعادة بالطريقة نفسها، أنها تعقد وتقوِّم سلوك الفرد؛ مقارنة بسلَّم القيم المشتركة لتوسّع تمثلاته للوجود، ولتضمن انسجام الفردي مع الجماعي، وتتمّ هذه العمليَّة من أطوار ثلاثة؛ هي: الانفصال عن اليومي، والانخراط في هذا السلوك الطقوسي، والانتهاء منه وفق مواضعات دالَّة على هذا الانفصال، ويتمُّ ذلك في إطار زماني ومكاني خاصَّين؛ فالاستغراق في ظلمة القاعة يفصل المتفرِّج عن محيطه، وعن اليوميِّ، ويأخذه عبر الشاشة إلى عالم بديل، وكما يحدث أثناء ممارسة الطقوس يكاد التمييز الاقتصادي بين المتفرِّجين يختفي تحت جناح ظلمة القاعة؛ لمزيد من التوسع انظر مقاربة أندريان باكي:
Andréanne Pâquet, “Un Regard anthropologique sur le rituel de la salle obscure”, in Cahiers du gerse, “L'expérience d'aller au cinéma: Espace, cinéma et mediation”, UQUM Montréal automne, 5 (2003).
"فنكون عندئذٍ بحضرة مجموعة من الأفراد المتساوين الخاضعين إلى سلطة القائم على القدَّاس، الذي هو الوضعيَّة التي تشغلنا الفيلم نفسه".
Pâquet, “Un Regard anthropologique sur le rituel de la salle obscure. 51.

(3) Pâquet, “Un Regard anthropologique sur le rituel de la salle obscure. 54.

ومن وسائل الفيلم لإعادة تقويم هذا السلوك اليومي خلق جملة من المـؤثرات المحفزة للفرد؛ منها رفع درجة قلقه حول مصير الحياة على الأرض بسـبب خطـر استعمال أسلحة الدمار الشامل، فيرسم سيناريوهات لنـهايات كارثيـة؛ كقيـام الأعاصير ووحدوث الفيضانات المدمرة للكون بفعل ذوبان الثلوج، ولا يكـفُّ آل غور عن التذكير أنه يقدم تحذيرًا للعالم (Un avertissement au Monde)، وأننـا جميعًا على طبقة مرهفة من الـثلج (Nous sommes tous sur une fine couche de glace)؛ مولدًا المفارقات المضحكة من الوضع الراهن بما تضمر السخرية مـن رفض للواقع، ومن دعوة ضمنية للبحث عن بديل له، وضمن هذا المشهد القـاتم يكون آل غور وحيدًا يسبح ضد التيار عاملاً على إقناع محيطه بهدفه النبيل غريبًا في رسالته غربة الأنبياء.

3. موطن الإدراك من الموقع الطوبوغرافي إلى الموقف الأيديولوجي

يوسع كلود بلبلي (Claude Bailblé) مفهوم موطن الإدراك، الذي يعتمـده إسكينازي من الموقع الهندسي الطوبوغرافي المحايد، الذي ينوع زوايا النظر بتنـوع زوايا التصوير وسلم اللقطات؛ وذلك إلى قيم جمالية تكشف عن موقف المخـرج من الأحداث وتقييمه لها، وهذا من منطلق موقفه من الوجـود عامـة، فينـزل الهندسي في صميم الإديولوجي؛ حتى إن عملية الفرجة عنده باتـت ضـربًا مـن التجاذب بين ما يطلب الأثر من المتفرج، وما يتوقع المتفرج من الفيلم.[1]

ولا يتسرب المتفرج من خلال موطن الإدراك باعتباره نقطة هندسية، وموقفًا أيديولوجيًّا إلى عالم الفيلم الداخلي فحسب؛ وإنما يدرك غيرية في ذاته مأتاها تمثُّلـه للحكاية من وجهة نظر شخص آخر، هو المخرج، أو إحدى شخصـيات الأثـر، ويبقى المسار المعاكس صحيحًا أيضًا؛ فالمخرج يكتشف في ذاته وقت الإنشاء هـو هذا المتفرج، باعتبار استحالة إنشائه أثرَه ما لم يتصور صورة ما لمتفرجه[2] يجادلهـا من منطلق معيشها وخبراتها ومواقفها من الوجود، ومن منطلق انفعالاتها وأحلامها

---

(1) لمزيد من التعمق انظر: Claude Baiblé, “À la recherche du spectateur reel, in Médiamorphoses”, 18 (2006): 41.

(2) Baiblé, “À la recherche du spectateur reel”, 42- 43.

أيضًا. ومما يوفره السياق الحضاري للمتفرج من خلفية يتقبل وفقها الفيلم، حياة آل غور أثناء إنجاز هذا الفيلم بعد هزيمته المربكة في انتخابات رئاسة أميركا بفعل نظام انتخابي ظالم؛ فللمتمعن في هذا السياق إذن أن يجد في انصراف آل غور عن عالم السياسة إلى ميدان العلم والمحاضرات، بحثًا عن المعنى وثأرًا شخصيًّا، فيرسم صورة مختلفة له عن بوش الابن؛ الذي انخرط في حروب كثيرة؛ منها حرب أفغانستان، وحرب العراق، وتهديد إيران وسوريا وكوريا، وتصنيفها ضمن محور الشر، ورسخ صورة لأميركا التي تدمر العالم، ونزلها ضمن خلفية يمينية دينية؛ وبناء على هذا الاختلاف يستغل آل غور الوجه الآخر للدين المسيحي، فيقدم نفسه مضحيًا منقذًا للإنسانية، ورسولاً للحب والسلام. وهذا ما أحاط تقبل الفيلم بكثير من الريبة والشك.

وعلى الرغم من تأكيد آل غور في ديسمبر/كانون الأول 2002 أنه لن يكون مرشحًا لمنافسة جورج بوش الابن على رئاسة أميركا، وعلى الرغم من حصوله على جائزة نوبل للسلام في 2007؛ "من أجل جهوده لترسيخ فهم أفضل للتحولات المناخية، التي يتسبب فيها الإنسان ونشره"، وجه تاريخه تقبلَ الفيلم نحو الشأن السياسي خاصة؛ ولئن بدت بعض المواقف ساذجة أقرب إلى الدعاية السياسية للرجل[1] فإن ردود أفعال السياسيين المحترفين كانت أكثر حذرًا، وأميل إلى الشك في نوايا آل غور؛ فيجيب بوش عن سؤال يتعلق بإمكانية ذهابه لمشاهدة الفيلم أنه "يستغرب ذلك". ثم يضيف لاحقًا: "يجب أن نكون حذرين إزاء اتهام الإنسان بالتسبب في ارتفاع الغازات"، ويرفض الوزير الأول الأسترالي جون هوارد

(1) يتجلى هذا الموقف فيما كتب ليام أنجل (Liam Engle) لموقع (Film de culte) بعنوان: تحذير عالمي (A GLOBAL WARNING)، فوصف آل غور بأنه "رجل العرض" [showman]، وسيِّد الحفلة.. فـ"بعد ست سنوات من هزيمته غير العادلة أمام جورج بوش الابن، ها هو يعود متحرّرًا من أعباء السلطة.. جذله الشهير وتوهُّجه الذي كتبت حوله عديد المقالات سنة 2000 دون أن يتحسَّم في خطبه يصبحان مرئيَّين أخيرًا.. إن السلطة السياسيَّة طاقة متجدِّدة، وعلى الرغم من أن ترشُّحه سنة 2008 يبدو مستبعدًا، فإن آل غور يعود مجدّدًا.. ربَّما هذه هي الحقيقة المزعجة"، لمزيد من الاطلاع عد إلى الرابط التالي:

http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Une-verite-qui-derange-1625.html

(John Howard) الدعوة لحضور عرض الفيلم مؤكدًا: "لا أستمد استشاراتي السياسية من فيلم".

ولعل هذا الرفض يعود إلى مواقف آل غور ذاتها؛ فبعد أن ساند جورج بوش في حربه على طالبان بعد أحداث سبتمبر/أيلول أخذ ينأى بنفسه عن اختيارات النخب السياسية الأميركية بشكل مريب؛ فقد أعلن معارضته للحرب على العراق على خلاف بقية القادة الديمقراطيين، واعتبر أن مقاومة الاحتباس الحراري معركة لا تقل أهمية عن معركة الإرهاب، والحال أن أميركا المتسبب الرئيسي في ارتفاع نسبة ثاني أكسيد الكربون في الكون؛ بسبب صناعاتها الملوثة، وحياة الترف والرفاه التي يعيشها شعبها.

وأشار رولاند بايلي Ronald Bailey في الأسبوعية (Libertarien Reason) 16 من يونيو/حزيران عام 2006 إلى مبالغته في ذكر المخاطر؛ فيما وصفت نيويورك تايمز الفيلم بالكذب المزعج؛ وذلك في محاكاة ساخرة لعنوانه في 26 من مايو/أيار 2006 (New York Sun, 26 mai 2006)، ونقد آخرون نفاق آل غور الذي يدعو إلى التخفيض من ثاني أكسيد الكربون، والحال أنه يعيش حياة رفاهة تضاعف من أسباب انبعاثه؛ كاستعمال السيارات رباعية الدفع، و"ربما تكون طائرات التأجير (L'avion charter) المكتظة، التي تفتقر إلى درجة رجال الأعمال مؤلمة للساقين، ولكنها مفيدة للمُناخ بالنظر إلى عدد الراكبين الذين تحملهم".[1]

فضلاً عن الخلفيات السياسية التي تشكك في نبل مقاصد آل غور يمكن لهاجس الربح المادي، بالنسبة إلى المتفرج الضمني، أن يمثل محفز آل غور الأساسي، خاصة في بلاد تمتلك فيها السينما كل مقومات الصناعة المربحة.. ومما يؤكد هذه الفرضية ما ذهب إليه نقاد فعليون من اتهام آل غور بالدعاية لـ (DCL Group)، التي تشكّل تكتلاً على علاقة بشركات (ExxonMobil)، وربطوا بين هذا الاحتمال وكون آل غور مؤسسًا لـ (Generation Investment Management

---

(1) لمزيد من التعمق عد إلى موقع Agora vox، وإلى مقاله بعنوان: (Une vérité qui dérange Al Gore) ضمن الرابط التالي:

http://www.agoravox.fr/actualites/environnement/article/une-verite-qui-derange-al-gore-29685

LLP) ورئيس مجلس إدارتها؛ وهي مؤسسة مالية يتمثل مجال تدخلــها في التنميــة المستديمة، فقد مكّنها عملها على جذب المستثمرين من كل أنحاء المعمــورة مــن استقطاب 5 ملايين دولار أميركي سنةَ تأسيسها في 2004.

4. التقبل الفيلمي من منطلق استكشافي: في اعتماد محور المواءمة

انتهت الدراسات السينمائية إلى جعل المتفرج استراتيجية فيلمية يحققها النص الفيلمي ذاته؛ غير أن روجي أودون (Roger Odin) يعترض جوهريًّا علــى هــذا الاختيار المنهجي؛ لأنه لا يختلف كثيرًا عن الجدول الحضــوري (La paradigme immanentiste)؛ عدا أنه ينسب ما يتوصل إليه الناقد إلى تأويل الجمهور الحقيقي فـــ "يدعي أن هذا الجمهور هو جمهور الفيلم الذي يشكله النص؛ مما يجعله ينتهي إلى نتائج متعالية".[1] ولتجاوز ما يراه قصورًا يقترح أودون مقاربــة ســيميائية، تداولية بديلة تصادر على أن الفيلم لا يكتسب معنى في ذاته؛ وإنما مـــن علاقتــه بموضوع مُدرَك فينــزل المبحث ضمن عملية التواصل، ويقســمها إلى فضـــاءين؛ يختص أولهما بالباث، ويختص ثانيهما بالمتقبل، ويمثل الفيلم باعتبـــاره جملـــة مـــن التوترات الضوئية والصوتية، نقطة التقاطع بينهما؛ وعلى الرغم من المسار المضاعف لإنتاج المعنى لا تتولد الدلالة بطريقة آلية، ولا يتمتع المتقبل بحرية مطلقة في إنتاجها؛ وإنما يظل مقيدًا بمجمل من الإكراهات فـــ "يشكل المتفرج لا محالة النص؛ ولكنـــه يفعل ذلك تحت وطأة محددات تخترقه (بدورها) دون أن يعي بذلك غالبًا؛ فالمتفرج لا هو بالحر ولا هو بالفردي؛ وإنما يقتسم مع الآخـــرين بعـــض الإكراهـــات"[2] يصنفها أودون إلى إثنية وتاريخية وجغرافية وثقافية واجتماعية..

وحتى يواجه ما يسِم هذه المقاربات من التعالي يقترح تمشيًا أو مـــا يصـــطلح عليه بمحور المواءمة (L'axe de pertinence)، وهو نموذج تجريبـــــي يبحـــث في التقبل الفعلي، ولا يجعل همه استهداف كل المتفرجين؛ وإنما يقلـــب المســـألة مـــن البحث عن فهم مثالي للفيلم (كيف يجب أن يفهم) إلى اعتبار الأثر حدثًا مشروطًا

---

(1) Roger Odin, "La question du public: Approche sémio-pragmatique", Réseaux, 99 (CENT/Hermès Science Publictions).

(2) Odin, "la question du public: Approche sémio-pragmatique", 54.

بإكراهات تحدد معانيه التي تتغير بتغير هذه الإكراهات؛ ذلك أن المنهج السيميائي التداولي يهتم خاصة بصيغ إنتاج المعنى.

فيحدد نموذجًا مجردًا يصطلح عليه بالنموذج الاستكشافي: (Le modèle heuristique)، يتحقق في الواقع عبر حشد من الأسئلة؛ من قبيل: أي نوع من الفضاءات يقودني النص؟ وأي نوع من التأهيل الوصفي يقبل؟ وماذا يحقق من مؤثرات وجدانية؟ فالسؤال الأول على سبيل المثال يقودنا إلى استكشاف صيغ هيكلة الفضاء، ومن الصيغ التي يقترحها أودون الصيغة الفرجوية؛ التي تتعامل مع الفيلم باعتباره عرضًا فرجويًّا، أو الصيغة التخييلية التي تتعامل مع الفيلم باعتباره تشكيلاً لأحداث متخيلة، أو الصيغة المؤسطرة التي تبحث عن احتناء العبرة من القص، والصيغة التوثيقية التي تجعل مقصدها من الفرجة البحث عن الحقيقة، أو الصيغة الجمالية التي تُعنى بجماليات الصورة والصوت.[1]

تُمَكِّن هذه الأسئلة -حسب أودون- من تعيين المسارات، ومن التركيب بينها في تفاعل مع السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي وصولاً إلى صيغ تنتج المعنى، وتنقله من الكمون إلى التحقق الفعلي؛ فمشاهدة الفيلم في سياقات تاريخية أو ثقافية معينة ترشح معاني على حساب أخرى.

على أن هذه الصيغ الممكنة لا تتعارض؛ وإنما تعمل متزامنة، فالأمر يتعلق بمحور المواءمة الذي يدفع بصيغ منها دون غيرها إلى الواجهة، أو بالعمل التوجيهي الذي يمارسه الفيلم نفسه من خلال العنوان، أو العناصر الأسلوبية، أو الإشارات الداخلية؛ وهكذا ينتهي أودون إلى أن المتفرج صنيعة للسياق؛ أكثر مما هو صنيعة للنص، و"أن السياق من يصنع الجمهور"،[2] وهو ما يقتضي منا بالنتيجة أن نحاول فهم كيفية تأثير السياق في إنتاج المعنى، ومن وجوه أهمية "الحقيقة المزعجة" تقبُّله وفق أكثر من محور للمواءمة؛ مما يمنحه تعددًا دلاليًّا، ويضاعف مسارب إنتاجه للمعنى؛ فتتحول القراءات المنفصلة إلى شبكة تتقاطع خيوطها وتمتد؛ ولئن كنا قد عرضنا في (موطن الإدراك من التصور الطوبوغرافي إلى الموقف الأيديولوجي) بعضًا من وجوه القراءات الشكلانية، أو السياسية، أو الاقتصادية، فإن القراءة العلمية

(1) Odin, “la question du public: Approche sémio-pragmatique”, 57.

(2) Odin, “la question du public: Approche sémio-pragmatique”, 63.

استأثرت بجدل التقبل الفعلي أكثر من غيرها، ولا غرابة في ذلك بما أن الفيلم -وإن تداخلت فيه أنماط الوثائقي وتزاحمت- يبقى بالأساس فيلمَ تبسيط علمي.

فقد أجرى الدكتور ناعومي أوروسكز سبرًا لصالح مجلة علـــم (Science)، المجلة العلمية الأسبوعية الأميركية، عاد فيه إلى 928 مقال علمي حـــول الـــتغيرات المُناخية صدرت بين عامي 1993 و2003، فانتهى به إلى استنتاج مداره على ربط علماء المناخ بين سلوك الإنسان البيئي والاحتباس الحراري؛ وهو ما يمثـــل دعامـــة مهمَّة لأطروحة الفيلم؛ وبالمقابل فإن 19 خبيرًا في المناخ فقط مـــن بـــين مائـــة تم الاستئناس بآرائهم من قبل وكالة الصحافة الأميركية (Associated Press)، أكدوا سلامة محتوى الفيلم علميًّا.

وعلى منوال هؤلاء الخبراء يتساءل عالم المناخ ريشـــار لينـــدزان (Richard Lindzen) عن الأسباب الحقيقية لصناعة هذا الفيلم؛ وذلـــك لتـــهافت محتـــواه العلمي.[1] وهذا السبب نفسه ما دفع ستيوار دومينيك (Stewart Dimmock) - وهو مدير مدرسة- إلى أن يطلب من القضاء منع هذا الفيلم؛ وذلك باعتباره يعمل على غسل أدمغة الطلبة بخطاب سياسي تحت غطاء العلم؛ وبالفعل فقـــد قـــدرت المحكمة العليا بلندن برئاسة القاضي مايكل بيرتون (Michael Burton) أن الفـــيلم وإن كان صحيحًا في الجزء الكبير منه، وكان يستند إلى مباحث علمية جادة فـــإن أخطاء تسعة شابته؛ منها ادعاؤه أن ذوبان الثلج في غرب أميركا سيرفع مســـتوى المياه نحو 6 أمتار في المستقبل القريب؛ فذلك لن يحدث قبل 1000 سنة على الأقل. ومنها: أن بعض الجزر المرجانية في المحيط الهادي تم إخلاؤها بسبب ارتفاع مستوى المياه. فلا دليل على ذلك؛ ومنها: القطـــع بـــأن ذوبـــان الـــثلج في مرتفعـــات كيليماندجارو (Kilimandjaro) بإفريقيا يعود إلى ارتفاع مستوى ثـــاني أكســـيد الكربون؛ فضلاً عن تسرع الفيلم في رد جفاف بحيرة التشاد إلى هـــذه الـــتغيرات البيئية؛ لهذه الأسباب ربطت المحكمة عرض الفيلم في المدارس بتقديم بموجز يعرض مختلف وجهات النظر في الموضوع.

ليس ما تم عرضه من محاور للمواءمة، قُرئ "الحقيقة المزعجة" في ضوئها غـــير بحث في تقبل الفيلم في لحظة بعينها هي مرحلة ظهور الفيلم والدفع به إلى السوق؛

(1) Wall street journal, 26 June 2006.

ضمن جولة آل غول العالمية، التي منحها اسم عرض الانزلاق (The Slide Show)؛ فللمتقبل أن يعيد ضبط محاور الاهتمام هذه بفعل التحولات التي تطرأ على السياق الخارجي؛ باعتبار أن المقاربة التداولية ترى أن مأتى احتمالات المعنى من العلاقة التفاعلية بين النص وسياقه.

ولئن كان حوار آل غور مع جريدة لوموند الفرنسية يوم 11 من سبتمبر/أيلول 2013 حول ضرورة حماية الأرض من التدمير الممنهج -التي تتعرض له- يؤكد ضمنيًّا تمسُّك آل غور بأطروحته؛ التي مدارها أن الاحتباس الحراري أكثر خطورة من الإرهاب، ويثبت أنه يستمر على قيمه التي جعلته ينأى عن مواقف القادة الأميركيين عامة،[1] فإن اعترافه في هذا الحوار أنه رجل سياسة في فترة نقاهة، وأن هذه النقاهة من أجل تجنب الفشل، يعطي انطباع أن الرجل يتحين الفرصة ليعود إلى المشهد السياسي من جديد؛ عساه يثأر لهزيمته "الظالمة" ضد جورج بوش الابن سنة 2000؛ وهذا باعتباره الحاصل على العدد الأكبر من الأصوات، وأن فكرة الخير الذي ينقذ العالم من كارثة تأمل في شق طريقها من عالم الشاشة المحدود إلى عالم السياسة الرحب، وما يبرر هذا الاحتمال عمل آل غور على الحد من غلو مواقفه التي بدت ثورية بما لا تحتمله السياسة الأميركية؛ ففي هذا الحوار يمدح سياسة الصين البيئية، ويثني على أوباما لما بذله في سبيل مقاومة الاحتباس الحراري، وهو الذي كان ينتقده أشد النقد منذ سنة تقريبًا، كما أن حديثه عن ضرورة تغير مواطن النفوذ في العالم، واستشهاده بما يحدث من تحولات في بلدان الربيع العربي تُعيد إلى الأذهان عمل الأميركان على إعادة رسم السياسة العالمية بشكل مختلف، وجعلهم من تشكيل شرق أوسط جديد هدفًا من أهدافهم.

لقد فتحت مناهج التقبل لبحوث السينمائي آفاقًا جديدة؛ خوَّلت لها تجاوز البنية المغلقة للأفلام؛ وذلك باعتبار أن حيزًا مهمًّا من المعنى لا يوجد في العلامات النصية؛ وإنما في الحدث الإبداعي عامة؛ فانفتحت النتائج على السياق الاجتماعي والنفسي، وأضحت الدلالة مجال مفاوضة بين الفيلم ومتفرجه؛ فغدا هذا المتفرج

---

(1) يتَّخذ إصداره لكتابه: "المستقبل" في نسخته الفرنسية في 12 من سبتمبر/أيلول 2013 الدلالة نفسها.

استراتيجية يصنعها الفيلم نفسه، ونتوصَّل إليها من خلال البحث في بناه وتوجيهاته، وقد أبرز اشتغالنا على "الحقيقة المزعجة" أن المعنى يتشكل ضمن حركات عاتية؛ منشؤها لانتقال من موقع إلى آخر، ومن رؤية إلى أخرى، فلا يزيدها اللقاء غير المتجانس بين الإنشاء والتقبل إلا ضراوة؛ ولئن كان المتفرجون يصدرون من منطلق مادة واحدة تُعْرَض أمامهم مصدرها المخرج؛ فإن الاختلاف يحصل على مستوى القصدية؛ فالفيلم لم يُثِرْ ردود الفعل نفسها بين متقبل وآخر؛ سواء كان هذا المتقبل ضمنيًّا كائنًا طي النص؛ أم فعليًّا متحققًا في المكان والزمان.

"ميدنايت إيكسبريس" هوليوود في خدمة واشنطن

أمين صوصي علوي

عبَّر جاك فالنتي[1] عن العلاقة العضوية بين صناعة السينما بأميركا وبين قيادة البيت الأبيض بمقولته الشهيرة: "واشنطن وهوليوود تنبعان من الحمض النووي نفسه". هكذا قال الرجل الذي تنقَّل طيلة أربعين عامًا بين هوليوود وبين مكاتب رؤساء أميركا المتعاقبين؛ منذ أن أوكلت إليه سنة 1966 رئاسة جمعية الفيلم الأميركي، التي تضم ستة أستوديوهات رئيسية في هوليوود. وقف فالنتي في منتصف الطريق يضغط على الكونغرس لصالح شركات السينما الهوليوودية العملاقة في مقابل ضمان تبعية الإنتاج السينمائي وإذعانه للأجندة السياسية لصناع القرار الأميركي، في كلتا الحالتين أدت مهمته تلك إلى ازدياد تناغم تأثير تلك القوى في الرأي العام طرديًّا مع تشعب مصالحها المشتركة.

إن الفحص الدقيق "للشفرة الجينية" لإنتاج هوليوود يطلعنا على تفاصيل تؤكد ما أشار إليه فالنتي من قوة العلاقة التي تجمع بين أرباب السياسة وصناع السينما الأميركية، وتثبت تفوقها على بعض الطفرات، التي طرأت في مراحل محدودة من التاريخ، فلم تستطع أفلام؛ مثل: "القيامة الآن" الذي أخرجه كوبولا حول حرب فييتنام[2] أن تغير نظرة واشنطن تجاه السينما؛ كجزء من منظومة

(1) جاك فالنتي (1921- 2007) مساعد الرئيس الأميركي الأسبق ليندون جونسون ترأس منذ سنة 1966 إلى سنة 2004 جمعية الفيلم الأميركي، التي تعد أكبر لوبي لصناعة السينما في الولايات المتحدة الأميركية، وتمثل ستة أستوديوهات رئيسية في هوليوود.

(2) شكلت حرب الفيتنام مرحلة توتر في العلاقة بين الإدارة الأميركية وهوليوود؛ وذلك بعد ظهور أفلام تنتقد الفظاعات التي ارتكبها الجيش الأميركي ضد الفيتناميين، ويبقى فيلم: "القيامة الآن" عام 1979 لفرانسيس فورد كوبولا أحد رموز تلك الحقبة.

"الأمن القومي"؛ منذ أن قام روزفلت أثناء الحرب العالمية الثانية باستدعائه للمخرجين الشهيرين: جون فورد، وفرانك كابرا؛ للاشتراك في حملات البروباغاندا العسكرية، ومرورًا بالحرب الباردة؛ التي تحولت فيها هوليوود إلى مصانع عملاقة لفانتازيا حرب النجوم، وصولاً إلى الحرب على الإرهاب التي عقبت أحداث 11 من سبتمبر/أيلول 2001، وأخيرًا مرحلة "الشرق الأوسط الجديد" 2004، التي تلت حرب العراق الأخيرة؛ ولعل ما يزيد هذه العلاقة إثارة وتعقيدًا هو اختفاء الحدود التي تفصل طرفيها؛ فيسهل بعد ذلك أن يتحول ممثل درجة ثانية؛ مثل: رونالد ريغن إلى رجل دولة، ويتحول جاك فالنتي من مساعد خاص للرئيس جونسون إلى مدير تنفيدي لأكبر لوبي لصناعة السينما.. حيثما وجدت أستوديوهات للسينما تجد ثمة مكتبًا للاستخبارات الأميركية، أو ملحقًا عسكريًّا تابعًا للبنتاغون؛ يستقبل سيناريوهات الأفلام التي تبحث عن الدعم اللوجستي والتقني؛ وذلك في مقابل تطويعها للنص بما يوافق التصورات الجيوسياسية للمرحلة؛ وكلما بحثت عن مقرٍّ للقرار السياسي الأميركي فانظرْ بداخله أو بالقرب منه يواجهْك مكتب للعلاقات العامة (البروباغاندا)، تصل نفوده إلى الضفة الغربية (لوس أنجلوس)، مثل مكتب (ويكلي آند فالنتي) الذي أسسه جاك فلنتي نفسه في فترة الخمسينيات.

لنبدأ من حيث انتهى هذا الأخير عند استقالته سنة 2004 من رئاسة جمعية الفيلم الأميركي؛ فقد تصادفت ذات السنة مع بداية مرحلة جديدة من السياسة الخارجية الأميركية تجاه العالم الإسلامي؛ تُعرف بمشروع الشرق الأوسط الجديد أو الكبير، الذي أعلن عنه جورج بوش الابن في خطابه أمام الأمم المتحدة (21 من سبتمبر/أيلول 2004) مرحلة تتغير فيها مفاهيم؛ مثل مفهوم: "الدول الصديقة"، وتتغير فيها ملامح الجغرافيا بما يتناسب ومشاريع الهيمنة الأميركية الجديدة.

واكب إعلان المشروع حملة علاقات عامة موسعة؛ وذلك للتأثير في الرأي العام الإسلامي، ودفعه لقبول تركيا لاعبًا إقليميًّا جديدًا يصلح لقيادة المنطقة، بدلاً من القيادات التقليدية؛ بدأت الحملة بزيارة جورج بوش إلى جامعة غالاتا ساراي التركية في 29 من يونيو/حزيران 2004؛ حيث ألقى خطابًا يُرَوِّج فيه لفكرة انضمام الأتراك إلى الاتحاد الأوروبي؛ ليمحو بذلك تصريحاته السابقة، التي هاجم فيها الحلفاء الجدد، وإدانته لهم عبر ما يسمى بـ "مذابح الأرمين"؛ لم تتأخر هوليوود

عن الموعد؛ فقد تلت زيارة بوش بشهور قليلة زيارة تاريخية[1] للمخرج الشهير أوليفر ستون اعتذر فيها للشعب التركي عن الصورة البشعة التي ألصقت بالأتراك؛ لما يفوق عن العشرين عامًا؛ بسبب فيلم: "قطار منتصف الليل" 1978 (ميدنايت إيكسبريس)؛ الذي ساهم فيه ككاتب سيناريو إلى جانب المخرج آلان باركر. وبعد سنوات من الحدث أنتجت ناشيونال جيوغرافيك فيلمًا وثائقيًا يُعيد النظر في قصة الفيلم؛ وذلك بناءً على شهادة بطل القصة الحقيقي، الذي حوَّلت هوليوود تفاصيل اعتقاله بتركيا في سبعينيات القرن الماضي إلى "ملحمة" عنيفة تستفز الموروث الاستشراقي في مخيلة الجماهير الغربية؛ فهل يُبَدِّد وثائقيٌّ آثارَ الصدمة النفسية لفيلم بقوة: "ميدنايت إيكسبريس"؟

للإجابة عن هذا السؤال يجب إخضاع فيلم "ميدنايت إيكسبريس" لتحليل بنيوي؛ لإدراك قدرة "مفعول الوثائقي"؛[2] الذي تتخذه هذه العينة من الأفلام الروائية للإيحاء بواقعية المشاهد وتثبيتها بالذاكرة العرضية*.

يصنف الفيلم داخل دائرة أفلام الدراما؛ اقتُبس سنة 1978 من كتاب مشترك لويليام (بيلي) هايز وويليام هوفر،[3] وقدمته شركة كازابلانكا فيلم ووركس في إنتاج بريطاني أميركي مشترك، أوكلت إخراجه للبريطاني آلان باركر وكتابة السيناريو للمخرج الأميركي الشهير أوليفر ستون، الذي سنُظهر في مرحلة لاحقة كيف غيَّر النص الأصلي، الذي يزعم صاحبه أن وقائعه حقيقية. يهدف الفيلم -عَبْرَ قصة أحداث اعتقال السلطات التركية لشاب أميركي يدعى بيلي هايز فيما بين سنتي 1970

---

(1) http://www.theguardian.com/world/2004/dec/16/turkey.film.

(2) مفهوم تحدث عنه أستاذ مادة إستطيقا السينما في السوربون فرانسوا نيني في كتابه: "تجربة الواقعية في الشاشة" (2002).

(*) الذاكرة العرضية: هي المسؤولة عن تخزين التجارب الشخصية والذكريات وما يصاحبها من تفاعلات عاطفية.

(3) كانت للكاتب ويليام هوفر سابقة أخرى تثبت تخصصه في التحريض ضد العالم الإسلامي؛ وهي لا تختلف كثيرًا عن مشاركته في كتابة ميدنايت إيكسبريس؛ فقد ساهم في كتاب بيتي محمودي "من دون ابنتي... يستحيل"، وهو عبارة عن سيرة ذاتية تحكي قصة هروب أم أميركية من إيران؛ حيث عاشت رفقة زوجها الطبيب الإيراني، وهو كتاب تبين فيما بعد أنه مليء بالأكاذيب، ومع ذلك فقد تحول إلى فيلم روائي سنة 1991، تم تصويره بين الولايات المتحدة الأميركية وإسرائيل.

و1974- فضح الظروف المرعبة لمحاكمة واعتقال رعايا غربيين في سجون إسطنبول، وكشف ما يتعرضون له من صنوف التعذيب النفسي والجسدي؛ بسبب سادية وفساد القائمين عليها، وذلك في مقابل إبراز شجاعة و"بطولة" الشاب الأميركي المحتجز، دون التعرض لجريمة المتاجرة بالحشيش التي أُدين على إثرها.

قبل تحليل بنية الفيلم ينبغي الإشارة إلى أن الظروف التاريخية التي أحاطت بإنتاجه طبعها توتر العلاقات الأميركية التركية؛ بسبب الأزمة القبرصية في سبعينيات القرن الماضي؛ حيث تدخلت الولايات المتحدة الأميركية لمنع الأتراك من استخدام السلاح في مواجهتهم مع اليونان حول جزيرة قبرص، شهدت هذه المرحلة برودًا في العلاقة مع واشنطن وتقاربًا تركيًّا مع الاتحاد السوفيتي؛ مما شجع حكومة أنقرة على مطالبة أميركا بإعادة النظر في اتفاقية عام 1969، التي سمح بموجبها للولايات المتحدة الأميركية بامتلاك قواعد عسكرية على أراضيها، وفرض الكونغرس سنة 1974 حصارًا على تصدير الأسلحة إلى تركيا؛ ليعلن بذلك عن بداية مرحلة تدهور ملحوظ للعلاقات بين البلدين.

البنية: أثبت المخرج آلان باركر حدة قدرته على اختيار الصور الصادمة، وهو أمر غير مستغرب من رجل يملك تجربة طويلة في مجال أفلام الإعلانات.

تنتقل لقطات "ميدنايت إيكسبريس" في تعاقب متسارع، وحرفية عالية؛ لتغرق المُشاهد في جوٍّ مرعب؛ فيخرج من مشهد عنيف إلى مشهد أعنف منه قبل أن يلتقط أنفاسه، ودون اقتصاد من الكاميرا في إظهار صور التعذيب والقتل الفجة؛ صور صادمة ساهمت في إخفاء بعض عيوب السيناريو، مثل: نمطية الشخصيات، وافتقارها للعمق، وهو ما يفسر تصدر الرؤية السطحية والطابع الوصفي العاطفي للمشهد بدلاً من التفكير في واقعية تفاصيله، وتتولى المؤثرات البصرية بقية مهمة استدراج المشاهد إلى أسوأ حالاته النفسية؛ كل العناصر صُمِّمَتْ لاستفزاز العواطف القوية: (الاشمئزاز، الرعب، الشفقة، التعاطف...)؛ ليتيسر للمخرج خلق اندماج نفسي بين المتلقي وبين البطل؛ لتختفي قدرته على انتقاد ما يعرض على بصره من مشاهد، ويتلقى سمعه من خطاب.

الضوء: أدى دورًا محوريًّا في زيادة الكآبة للسجن ولمدينة إسطنبول، التي بدت قاتمة وبائسة.

الموسيقى: ساعدت على تقوية مفعول الصور الصادمة، وخلق جوٍّ قلق دائم، تعود بشكل مستمر لتفصل أكثر المشاهد عنفًا عن بعضها: (مشاهد الهرب داخل المدينة، مقتل السجان رفقي...). في مشهد آخر لتعذيب سجين غربي اختار المخرج أن يضع أغنية تركية بشكل صاخب؛ يتداخل فيها صوت مغنٍّ لا تفهم كلماته مع صرخات السجين؛ فينطبع في ذاكرة المشاهد العرضية شعور.. بالاشمئزاز، يعود كلما التقطت أذنه مثل تلك الأغاني المحلية، وفي موضع آخر من الفيلم تتخلل موسيقى البلوز مشهد عودة بيلي هايز إلى السجن؛ وذلك بعد تلقيه خبر الحكم عليه بالمؤبد، وقد وافقت رمزية هذه الموسيقى التي ترتبط في مخيلة الجمهور بكفاح الزنوج من أجل الحرية فكرة الحكم الظالم، التي أراد المخرج تقريرها، على الرغم من ثبوت جريمة المتاجرة بالحشيش في حق "البطل" الأميركي.

أما الأصوات الخارجية فتظهر في أماكن متفرقة من الفيلم تباعًا:

- الأولى هي الرسالة التي بعثها هايز لأهله ليخبرهم باعتقاله.
- والثانية تظهر مع رسالة أخرى يصف فيها ظروف سجنه.
- أما الثالثة فتنطلق بعد الحكم عليه بالسجن المؤبد؛ لتسرد كل حوارات الفيلم السابقة، التي تطلب من بيلي هايز أن يبقى هادئًا حتى يتسنى للمحامي إخراجه: هذا الصوت يقود المشاهد إلى فهم الأسباب التي ستؤدي بالبطل في مرحلة لاحقة إلى الهروب من سجنه.

لقد نجح المخرج في تحويل الأصوات الخارجية إلى أدوات تجعل المشاهد إما مستقبلاً لتلك الرسائل؛ أي أحد أقربائه، أو تجعله مكان البطل نفسه، إن دور تلك الأصوات يُشبه دور نبضات القلب التي ظهرت في بداية الفيلم، وعادت في نهايته في مشهدين وحيدين؛ أولهما: حينما حاول هايز تهريب الحشيش في المطار، وثانيهما: عند محاولته الهروب من السجن. تحاول تلك النبضات تقريبنا من الحالة النفسية التي يعيشها البطل؛ جزعه، رعبه.. كل ما يضعنا في مكانه.

استخدم باركر أسلوبًا آخر لخلق التماهي بين الجمهور وشخصية هايز المحورية؛ فخلال المحاكمة يتابع المشاهد مثله مثل المتهم الحوار الدائر بين هيئة المحكمة وبين المدعي العام باللغة التركية دون ترجمة، وهو ما يُثبت رغبة المخرج في

فرض رؤية أحادية إقصائية للجانب الآخر (الجانب التركي)، وإظهاره بشكل مستقبح، وهو أسلوب شائع في أفلام البروباغاندا.

على أية حال فكل شيء في أسلوب تصوير باركر للمشاهد له دور وظيفي لا مجال فيه للعفوية؛ والنتيجة صورة عن الأتراك وتركيا يطبعها القبح، ويسهل تعميمها على العالم الإسلامي.

إسطنبول: مثلاً تم تصويرها بشكل يبعث على الاشمئزاز: شوارع مكتظة، وأزقة تتزاحم فيها السلع والعربات والبشر، جدرانها مهدمة ومتسخة.. مدينة متخلفة تحيط بها العشوائية والفوضى من كل مكان، وفي أحد المشاهد العابرة التي تنقلها إلينا الكاميرا المتلصصة في الأزقة القديمة المظلمة تطل من رؤوس خرفان تشوى، ودجاجات معلقات من الأرجل.. نرى كذلك رجالاً جالسين دون عمل على حافة الطريق، يتجاذبون أطراف الحديث.أو يدخنون الشيشة.. صورة كاريكاتيرية للشخصية الشرقية، الكسولة المتراخية؛ إن اختيار المخرج لهذه الصورة ليس بريئًا؛ فقد استعان بها في تكوين صورة توثيقية أنتروبولوجية مزيفة؛ تقنع بمشروعية الاشمئزاز والاحتقار للعالم التركي.

المضمون: سيناريو محرف عن نص قصة بيلي هايز الأصلية.

توجد اختلافات مهمَّة بين نص الفيلم والنص الأدبي لـ "ميدنايت إيكسبريس"؛ فقد تساهل كاتب السيناريو في نقل الأحداث كما رواها بيلي هايز في النص الأصلي، جميعنا يدرك أن كتابة السيناريو تتطلب اهتمامًا خاصًّا برفع إيقاع الأحداث؛ وذلك من أجل الحفاظ على انتباه المشاهد؛ لكن ذلك لا يُبيح للمخرج وكاتب السيناريو تغيير الوقائع؛ خاصة إذا كان يُقَدِّم الفيلم كمادة واقعية توثيقية عن بيئة ما، أو مجتمع محدد، أو أحداث تاريخية بعينها؛ وفي ما يلي بعض **التحريفات** الواضحة التي طرأت على النص الأصلي:

- يُظهر الفيلم زيارة بيلي هايز لتركيا رفقة صديقته؛ في حين يذكر الكتاب أنه قد كان بمفرده، كما أن الفيلم قد جعل قصة الحب التي جمعت بين الطرفين محورية في الأحداث؛ خلافًا للقصة الأصلية.
- في الفيلم نرى شخصية هايز قريبة من صورة الشاب الأميركي النموذجي؛ فقد قدمه الفيلم كشخص خلوق يحب والديه ويحترمهما،

وذنبه "الوحيد" هو تعاطيه نادرًا للحشيش، في حين يعترف بيلي هايز في كتابه بإدمانه على هذا النوع من المخدرات ومتاجرته فيهـــا، ونقلـــها مرات عديدة عن طريق أوروبا.

- تحريف آخر تعمَّده مخرج الفيلم لمضاعفة ملامح الشر لـــدى الأتـــراك يتجلى في مشاهد الاغتصاب؛ في الحقيقة لا توجد أي إشارة في الـــنص الأصلي لتعرض هايز للاغتصاب، أو أي اعتداء ذي طابع جنسي مـــن حراس السجن التركي؛ لكنه في المقابل ذكر علاقته الشـــاذة بســـجين أوروبـــي آخر أظهره الفيلم رافضًا لممارستها؛ كي لا تـــؤثر ســـلبًا في صورة الشاب الأميركي "النموذجي التي اجتهد المخرج في إظهارها".
- من التحريفات الخطيرة في النص تبرز بشكل فجٍّ تلك الشتائم العنصرية التي أطلقها بطل الفيلم ضد الأتراك والمسلمين عمومًا؛ حينما تلقى خبر الحكم عليه بالسجن المؤبد، على الرغم من عدم وجودهـــا في كتـــاب هايز.
- في النص الأصلي لـــ "ميدنايت إيكسبريس" تختلف نهاية القصـــة عـــن النهاية التي اختارها باركر للفيلم؛ يروي هايز قصة هروبه من سجنه عبر البحر بعد نقله إلى سجن آخر، وقد غير المخرج النهاية كليًّا وعوضـــها بمشاهد مغرقة في العنف؛ حيث "أجبر" على قتل مدير الســـجن الـــذي حاول اغتصابه، فارتدى بدلته ليتسلل من الباب في غفلة من الحـــراس ويعانق الحرية.

كل تلك التغييرات التي طرأت على القصة تترجم رغبة المخرج في المبالغـــة في تشويه صورة الأتراك، وتقديمهم بشكل دراماتيكي مبالغ فيه أكثر مما جاء في النص الأصلي لبيلي هايز، الذي لا نعرف -أيضًا- درجة واقعيته. وقد نجح المخرج فعلاً في بث تصورات سيئة جدًّا عن الأتراك؛ مما يدفع إلى الاعتقاد أن الفيلم قد أنتج في إطار البروباغاندا السياسية، التي وجدت للتأثير في الرأي العام، وتهييجه ضد أعداء الإنسانية المفترضين.

الخطاب الاختزالي: يمكننا أن نكتشف بسهولة بنية الفيلم الاختزالية للمواقف والأفراد.

الشخصيات:

بيلي هايز وعائلته: وحدة وحب وشجاعة وتضحية؛ تلك هي الكلمات التي تميز العلاقة التي تجمع البطل بعائلته، وكل تلك الخلافات التي سردها هايز في كتابه قد تم تجاهلها تمامًا في الفيلم؛ حتى لا يبقى من القصة الحقيقية إلا ما يخدم الصورة النموذجية للعائلة الأميركية.

الأتراك: يظهرون طوال الفيلم على شكل أناس ساديين ومتخلفين عقليًّا، أشرار وعنيفين ودمويين بطبيعتهم؛ (مشهد رجل يقطع رأس الدجاج بشكل مقزز..). صورتهم أشبه بالكاريكاتير: شواربهم كثة، بشرتهم وأعينهم وشعورهم داكنة؛ إنهم عبارة عن أشخاص منمطين؛ لا يؤثر قتلهم في نفسية المشاهد بعد تقبُّله لفكرة استحقاقهم لتلك العقوبة؛ تعمد المخرج إظهارهم بشكل محتقر، فرجال الشرطة مثلاً لا يحترمون شيئًا، خاصة الأغراض الشخصية لبيلي هايز عند تفتيش حقائبه، هم أجلاف يتصرفون بغباء يثير ضحك هايز، على الرغم من ظروفه القاسية؛ (مشهد يُخرج فيه بيلي هايز أكياس حشيش صغيرة من حذائه بعد فشل رجال الشرطة في العثور عليها)؛ تبرز شخصيتان بالغ المخرج في شيطنتهما: كبير الحراس والمحامي. الأول خسيس وقاس، يغض الطرف عن تجارة الحشيش الرائجة في السجن، ويظهر بربرية منقطعة النظير حينما يتطلب الأمر ذلك؛ (مشهد اغتصابه لهايز في أول تحقيق معه بعد دخوله السجن).

أما **محامي** بيلي هايز فهو شخصية كريهة: بدين، فاسد، كذاب، ومرتشٍ؛ ولا يمكن بأية حال من الأحوال وضع الثقة في أقواله، فلم يفد البطل في شيء، واستغله في جني المال بعد إيهامه أن القضية ستطوى إذا بادر إلى رشوة القضاة.

شخصية أخرى تميزت بالعدوانية؛ هي شخصية رفقي، الذي يتعاون مع الحراس، هو قاسٍ وسادي وجبان، مخلوق مقرف وقذر، ولا يمتلك خصلة من خصال النبل؛ حَمَلَهُ جَشَعُه على كنز المال داخل مذياع، وقتل أحد السجناء الأوروبيين بعد شكه في وقوفه وراء اختفاء ماله، أدت وشاياته إلى إلحاق الأذى بسجينين أوروبيين مجاورين لبيلي هايز؛ مما سبب للأخير غضبًا هيستيريًّا انتهى بقتله له.

من المهم أن نشير إلى قضية مرتبطة بشخصيات الفيلم، التي يفترض أنها تركية؛ في الحقيقة أغلب الممثلين لا يتحدثون التركية بطلاقة ما عدا الممثل الذي شخص

دور المدعي العام، وتزيد لكنتهم الركيكة من تعذر فهم كلامهم لمتقن اللغة التركية.

من بين الشخصيات الثانوية التي ينبغي الحديث عنها شخصية الطفل التركي؛ ظهر في الفيلم مشهد لعقوبة علنية لأربعة أطفال سجناء، باشر مدير السجن تطبيق العقوبة بنفسه وإلى جواره ابناه؛ اللذان لم يتجاوز سنهما عشر سنوات؛ صورة كاريكاتيرية نمطية أخرى للطفل "الشرقي" المدلل: بدينان، قبيحان، مثيران للضحك بلباسهما الضيق، وحركاتهما الخرقاء؛ يخضع الأطفال والكبار إلى القالب العنصري نفسه الذي يكن الكثير من الاحتقار لشعب بأكمله.

اقتباسات:

- في بداية الفيلم كان لبيلي هايز كثير من الآمال في الحصول على حريته؛ لكن سرعان ما بددها له سجين أوروبي مجاور له قائلاً: "في تركيا لا يوجد محام شريف، كلهم منحرفون.. في مهنتهم، لا مفر، الرشوة تُدَرَّس في الجامعة".
- يُظهر الفيلم السجن التركي كفضاء مخيف: يرتبط فيه كل شيء بالرشوة، مكان يمكن الحصول فيه على كل شيء شريطة امتلاك المال؛ وفي المقابل يوجد فيه تباين واضح بين قسوة الحراس المتقلبة بتقلب مزاجهم، وبين التراخي الذي يسيطر على السجن بشكل يومي: (السجناء يقتصون من بعضهم)؛ مثلاً: في الحوار الذي دار بين بيلي هايز وأبيه في أول زيارة له في سجنه تنطلق العبارات العنصرية ضد الأتراك دون قيد.

بيلي: إذن، كيف وجدت إسطنبول؟

الأب: جيد، طيب؛ في الحقيقة أجد طبخهم مقيت، تلك القاذورات التي يقدمونها في مطاعمهم الرديئة، يااا ع! اضطررت للذهاب مباشرة إلى المرحاض. من الآن فصاعدًا لن أغامر سآكل في الهيلتون صباحًا، ومساءً شرائح اللحم والبطاطس المقلية والكتشب!

يصل عنف الشتائم التي تنال من الأتراك خاصة -والمسلمين عامة- إلى حدٍّ مبالغ فيه حينما يسمع بيلي هايز خبر الحكم عليه بالسجن المؤبد (بعد ساعة من بداية الفيلم وسبع دقائق وخمسين ثانية).

هايز: "... عجبًا من أمة خنازير لا يأكله منها أحد، قام المسيح بالصفح عن جلاديه أما أنا فلا، أكره الأتراك، أكره أمتكم، أكره شعبكم، أغتصب أبناءكم وبناتكم؛ لأنهم خنازير، إنكم خنازير كلكم خنازير!"

إن توقيت هذه الشتائم يكشف هدف الفيلم؛ إذ يطلق فيه بيلي هايز العنان لما يفكر فيه: من لا يأكل الخنزير هي الأمة الإسلامية، وإليها وجه شتائمه؛ هذا ما يدفعنا إلى العودة إلى لحظات سابقة من الفيلم لفحص العناصر التي أوصلت إلى هذه النتيجة: ظهرت وبشكل متكرر في الفيلم مشاهد وتسجيلات صوتية تشير إلى الإسلام عبر استخدام أسلوب الاستعارة الأدبي، فاستخدمت أشكال المساجد العثمانية لتحديد إسطنبول كإطار مكاني للأحداث، كما تعود أصوات الأذان في المشاهد الوحشية (اكتشاف جثة القطة معلقة..). كما عمد المخرج إلى استخدام أساليب أخرى أكثر وضوحًا في التهجم على .شعائر الإسلام؛ فيظهر في آخر الفيلم مشهد لبيلي هايز داخل قسم الأمراض النفسية بالسجن: حيث يظهر المخرج ولأول مرة شعائر المسلمين يؤديها الحمقى بشكل مهين: ففي أحد المشاهد مثلاً نرى مجموعة من الحمقى يُصَلُّون بشكل خاطئ؛ يقترب من الصور الاستشراقية النمطية عن عبادات المسلمين. وفي مشهد ثانٍ تظهر مجموعة أخرى تطوف حول دعامة في رمزية واضحة لطواف المسلمين بالكعبة؛ حيث يقوم هايز بالطواف عكسهم.

إن ما يزيد من تقوية هذا التوجُّه هو تعمد المخرج الإشارة إلى المرجعية النصرانية؛ وذلك عبر الدعوات التي يوجهها السجين الأميركي وعائلته بشكل متكرر إلى يسوع، واللقطات التي تُرَكِّز على حمل الصليب في العنق، وكذلك في مشهد تعبدي؛ حيث يجثو والد هايز أمامه على ركبتيه ضامًّا كفيه إلى بعضها مناديًا يسوع.

في نهاية الفيلم اختار المخرج أن يوقف الكاميرا، ويستبدل الصور المتحركة بصور ألبوم عائلي ثابتة تُذَكِّر بلحظات الفرح التي جمعت العائلة في استقبالها لابنها بعد هربه ونجاته من محنة السجن التركي بأعجوبة.

فيلم بروباغاندا:

إن جودة الإنتاج واختيار المخرج آلان باركر للممثلين بعناية، وقدرته على الإيحاء بواقعية المشاهد وحدتها؛ وذلك بناءً على اختياره الذكي للغة البصري، المستوحاة من التيار الانطباعي الألماني أكسبته قوة في الإقناع؛ مما يفسر نجاح الفيلم، واستمراره في طبع ذاكرة الجمهور الغربي لأكثر من عقدين، وهو السبب ذاته الذي يجعله في مصاف إنتاجات بروباغاندا التحريض الخطيرة، التي تعمد إلى قوة الأسلوب لدس أشد الأفكار عنصرية وأكثرها تطرُّفًا، ما زالت مضامين فيلم: "ميدنايت إيكسبريس" السيئة تنتشر، وتنشر معها تطبيعًا لينًا مع ظاهرة الإسلاموفوبيا.

من هم الأتراك؟

هذه إجابات نقلها البروفيسور في قسم التاريخ لجامعة كولورادو جريزوولد؛ وذلك في مقال قدمه للاجتماع السنوية لسنة 1982 للجمعية الأميركية للدراسات الشرق أوسطية:

هذه إجابة لطالب أميركي شاهد الفيلم: "إنه ذلك الشعب الهمجي الذي عذب بقسوة أميركيًا قُبض عليه أثناء تهريبه للمخدرات".

يُجيب طالب أميركي آخر في الثانوية: "يرتدون برانس حمام طويلة، يتحدثون العربية، ولهم زوجات عديدات".

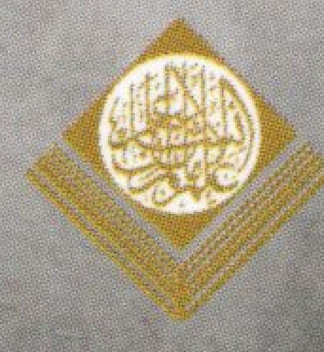
هذا الكتاب

بهذا الكتاب الخامس تكون الجزيرة الوثائقية قد أخذت طريقها نحو استكمال مشروعها، كمشروع ثقافي شامل لا تتمثل مهمته فقط في إنتاج الأفلام وعرضها؛ وإنما تجد نفسها معنية بتطوير التفكير في الفيلم الوثائقي ونظرياته؛ وبهذا تحاول تحقيق هدفها الأقصى؛ وهو تنمية ثقافة الفيلم الوثائقي في العالم العربي. كما يأتي مشروع الكتاب -الذي يدشن نسخته الخامسة- ثمرة لمجهودات جبارة بذلتها نخبة من النقاد والأكاديميين العرب بالمساهمة ببحوث قيمة لمعالجة القضايا المطروحة في الساحة السينمائية الوثائقية العربية والعالمية.

لقد كانت الجزيرة الوثائقية منذ البداية واعية بضرورة الاستفادة من الكفاءات العربية؛ سواء في حقل الإنتاج وإخراج الأفلام أو في حقل النقد وإنتاج المعرفة؛ لذلك ومنذ أن أطلقت موقعها الإلكتروني ومجلتها الإلكترونية المختصة حاولت أن تستقطب خيرة الأقلام العربية في هذا الميدان، وفتحت لهم مساحة حرّة لنشر بحوثهم ودراساتهم النظرية والنقدية، ويأتي هذا الوعي في إطار قناعة تحدوها الجزيرة الوثائقية؛ مفادها: أن الإبداع يطير بجناحين: جناح المعرفة النظرية وجناح الخبرة العملية، وتطورهما يجب أن يكون متزامنًا.

يستهدف هذا الكتاب النخبة السينمائية من مخرجين ومبدعين في مجال الفيلم الوثائقي؛ ولكنه يستهدف -أيضًا- الدارسين والباحثين من طلبة في الفنون الجميلة وأكاديميين هم في أمَسِّ الحاجة إلى مراجع متخصِّصَة الفيلم الوثائقي؛ نظرًا لشُحِّها في العالم العربي. فكانت تجربة الكت محاولة لسدِّ نقص في المكتبة السينمائية النقدية العربية لا تدّعي قو الحقيقة في هذا المجال؛ ولكنها تدّعي -وبكل ثقة- فتح أبواب التفك والنقاش والجدل العلمي البنّاء.

ISBN 978-614-01-1199-8
9 786140 111998



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

قناة الجزيرة الوثائقية
ALJAZEERA DOCUMENTARY CHANNEL